

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LITERATURA

**O CONTESTADO E OS ESTILHAÇOS DA BALA:  
LITERATURA, HISTÓRIA E CINEMA.**

ABELE MARCOS CASAROTTO

PROFESSOR ORIENTADOR: Dr. LAURO JUNKES

Florianópolis (SC), julho de 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LITERATURA

**O CONTESTADO E OS ESTILHAÇOS DA BALA:  
LITERATURA, HISTÓRIA E CINEMA.**

Tese apresentada por **ABELE  
MARCOS CASAROTTO** ao Curso de  
Pós-graduação em Literatura, área de  
concentração em Teoria Literária, da  
Universidade Federal de Santa Catarina  
para a obtenção do título de Doutor em  
Literatura, sob a orientação do Prof. Dr.  
Lauro Junkes.

Florianópolis (SC), julho de 2003.

**Erro! Argumento de opção desconhecido.**

Guido Wilmar Sassi

Minha primeira leitura foi, sem dúvida, o velho dicionário de minha avó. Ele despertou meu gosto pela literatura e muito contribuiu para o nascimento de minha vocação de escritor. Somente depois de muitas viagens através do maravilhoso léxico foi que descobri os livros infantis, os policiais, os romances de aventuras e ficção científica. (Sassi)

Para os meus filhos, Luíza e Álvaro. Hoje sou o  
que vocês fizeram de mim.

Onde andarão os dois alunos chamados de João  
Maria, de Três Voltas, São Lourenço do Oeste  
(SC), que eu os chamava, em 1979, de João  
Maria I e João Maria II?

Se um índio xokleng  
emudeceu entre castanhas, bagas e conchas  
de seus colares de festa  
graças a tua força, armadilha, raça:  
cala a tua boca de vaidades  
e lembra-te de tua raiva, ambição, crueldade

Veste a carapuça  
e ensina teu filho  
mais que a verdade camuflada  
nos livros de história

(Lindolf Bell, 2000, p. 40)

## **AGRADECIMENTOS**

Muitas pessoas contribuíram para a produção e realização deste trabalho. Conteí com o companheirismo, solidariedade e estímulo de amigos e desconhecidos. Todos foram muito importantes para mim e a eles devo a minha aprendizagem.

Agradeço, especialmente:

Aos meus familiares, pela ajuda silenciosa e presente.

Ao Professor Lauro, pelas orientações seguras e pela honestidade intelectual com que discute a literatura e a cultura do estado catarinense.

À Professora Tânia, pelo incentivo e apoio durante toda a caminhada.

À Elba, pelas informações seguras e amorosas.

A todos os professores do curso de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

À Universidade do Oeste de Santa Catarina, *Campus* de São Miguel do Oeste, pelo incentivo a capacitação dos professores.

## RESUMO

O objeto de estudo centra-se na relação entre literatura, história e cinema. A tese é estruturada em dois capítulos: o primeiro institui os fundamentos teóricos entre literatura, história e cinema, considerando o texto como elemento unificador das três áreas do conhecimento; o segundo estabelece relações entre os textos produzidos antes da Guerra do Contestado, os relatórios de guerra, os textos históricos, o romance *Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi — texto centralizador da discussão — e o filme *A guerra dos pelados*, de Sylvio Back. Os textos são considerados como estilhaços da Guerra do Contestado.



## **ABSTRACT**

The subject of study focuses on the relationship among literature, history and cinema. The thesis is structured into two chapters: the first one institutes the theoretical foundations among literature, history and cinema, concerning the text as the linking element of the three areas of knowledge; the latter pinpoints relationships among texts produced before the Guerra do Contestado, as well as war reports, historical texts, the novel “Geração do Deserto” by Guido Wilmar Sassi – which centralizes the discussion – and the film *A guerra dos pelados* by Sylvio Back. The different texts are considered as splinters produced by the Guerra do Contestado.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1. HISTÓRIA, LITERATURA E CINEMA: CRUZAMENTOS .....</b>	<b>18</b>
1.1. O texto como diálogo .....	26
1.2. O texto como manifestação ideológica .....	34
1.3. Narrador, aquele que sabe contar histórias .....	41
1.4. (Con)testando a história .....	50
1.5. A obra cinematográfica como reprodutibilidade técnica .....	63
1.5.1. Reprodutibilidade técnica .....	66
1.5.2. Relações entre o texto e a tela .....	74
1.5.2.1. A tela e a história.....	75
1.5.2.2. Tela e literatura .....	78
1.6. Literatura e história .....	82
1.6.1. Relações: literatura e história .....	86
1.6.2. Romance histórico .....	90
<b>2. A GUERRA DO CONTESTADO E OS ESTILHAÇOS DA BALA</b>	<b>100</b>
2.1. A Região Contestada e a Guerra do Contestado .....	108
2.1.1. A Região do Contestado .....	111
2.1.2. A Guerra do Contestado .....	115
2.2. Santa Catarina do Paraná .....	118
2.3. Os relatórios de guerra .....	131

<b>2.4. Relatos históricos .....</b>	<b>143</b>
<b>2.5. A literatura que tematiza o fato .....</b>	<b>162</b>
<b>2.5.1. Os múltiplos estilhaços romanceados da Guerra do Contestado .....</b>	<b>163</b>
<b>2.5.2. <i>Geração do Deserto</i> como um estilhaço da bala na Guerra do Contestado .....</b>	<b>168</b>
<b>2.5.2.1. Apresentação do romance .....</b>	<b>171</b>
<b>2.5.2.2. Estrutura do romance .....</b>	<b>181</b>
<b>2.5.2.3. <i>Geração do Deserto</i>: um diálogo entre a ficção e história .....</b>	<b>185</b>
<b>2.6. A literatura que se faz cinema .....</b>	<b>224</b>
<b>2.6.1. O cineasta .....</b>	<b>225</b>
<b>2.6.2. Apresentação do filme .....</b>	<b>228</b>
<b>2.6.3. Pontos e contrapontos entre história, literatura e cinema .....</b>	<b>231</b>
 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	 <b>245</b>
 <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	 <b>251</b>
<b>1. Textos Ficcionais .....</b>	<b>251</b>
<b>2. Textos Históricos e de Embasamento Teórico .....</b>	<b>252</b>
 <b>ANEXOS .....</b>	 <b>264</b>
<b>1. Carta dos Jagunços .....</b>	<b>265</b>
<b>2. Texto de Sílvio Romero .....</b>	<b>272</b>

## INTRODUÇÃO

A relação dialógica tem uma amplitude maior que a fala dialógica numa acepção estrita. Mesmo entre produções verbais profundamente monológicas, observa-se sempre uma relação dialógica. (Bakhtin)

Os estudos bakhtinianos consideram a língua, na sua totalidade concreta, como dialógica, quer dizer, todo texto verbal apresenta, na sua constituição, múltiplas relações com outros textos; não só os textos dialogam, mas as palavras dialogam, perpassando sempre pela palavra do outro. A significação da palavra nasce na relação que estabelece com o outro e somente com o outro ela se institui. Considerando os princípios dialógicos da palavra, o texto pode ser entendido como uma estrutura que permite o diálogo com os diversos tipos de escrituras, como as literárias, históricas e fílmicas.

O texto é a unidade primária de todas as disciplinas das ciências humanas, representa uma realidade imediata capaz de gerar o pensamento destas áreas do conhecimento. Sendo o texto uma unidade fundadora para o estudo das ciências humanas, nele o passado e o presente fazem parte do mesmo tempo histórico e ficcional, que é o tempo de agora, tempo que se concretiza na escritura e na leitura, concepção abordada nos estudos benjaminianos, em que se concebe a história como um local saturado de “aqui” e “agora”.

O texto, como unidade fundadora das ciências humanas, encaminha para o entendimento de que antes e depois dele existem dimensões que não podem ser desconsideradas: o autor como desencadeador, e o leitor, com sua bagagem histórica, provoca o texto para que deixe de ser um amontoado de palavras e se torne um tecido vivo onde todos os tempos serão costurados, apagando os contornos entre o passado e o presente. Desse modo, o fato narrado não está no texto ou no autor, nem no leitor, mas constitui-se numa dinâmica que envolve e compromete os três segmentos de forma sincrônica e diacrônica, tornando-se profundamente dialético, envolvendo-os historicamente em contextos sociais definidos. Autor, texto e leitor fazem parte do mesmo processo indivisível, um existe em função do outro, portanto, três elementos e um só processo. Mas é pela leitura do texto que se rompem os elos de ligação do tempo passado e presente; nesse momento se desencadeia o processo de todos os tempos e, o leitor passa a ser homem de todas as culturas e de todos os tempos.

Na perspectiva bakhtiniana e benjaminiana, é possível estabelecer uma associação do romance *Geração do deserto*, de Guido Wilmar Sassi, com a história e o cinema, construções textuais que instituem relações dialógicas com o episódio histórico da Guerra do Contestado. O fato que relampeja do passado — a Guerra do Contestado — e se faz texto histórico, literário ou fílmico, é atravessado de forma implícita ou explícita pela voz do historiador, do romancista e do cineasta, sendo assim, um texto marcado pelo tempo e espaço do enunciador e no momento da leitura, é, também, atravessado pelo tempo presente do leitor.

Apropriando-se do tema, a Guerra do Contestado, Guido Wilmar Sassi dialoga com a história e estabelece um jogo de vozes no qual a literatura

subverte, modifica, assimila, inverte, prolonga, recria a história, assim como faz o texto fílmico em relação à obra romaneada e à história. Daí decorre um movimento dialógico revelador da relação existente entre a história e o mundo ficcional. O texto ficcional — literário e fílmico — dialoga com a história, revelando-a, desnudando-a na sua estrutura formal e temática. Dessa forma, intertextualidade e dialogismo passam a dividir e a integrar uma dinâmica textual, na presentificação dos tempos na voz do leitor.

O *corpus* selecionado para o estudo se constitui de textos que apresentam relações com a Guerra do Contestado. O texto de Sílvio Romero, *A união do Paraná e Santa Catarina — O Estado do Iguaçu* (1912), com prefácio de Arthur Guimarães é um dos primeiros a ser discutido, por ser editado antes da eclosão da Guerra do Contestado; posteriores aos fatos ocorridos, selecionaram-se os relatórios de guerra de Fernando Setembrino de Carvalho (1916), Demerval Peixoto (1916) e Herculano Teixeira d'Assumpção (1917/1918); os textos históricos publicados, mais ou menos quarenta anos após os fatos ocorridos, da autoria de Aujor Ávila da Luz (1952), Oswaldo Rodrigues Cabral (1960), Maurício Vinhas de Queiroz (1960) e o texto de Eduardo José Afonso (1994), publicação próxima ao final do século XX; o romance *Geração de Deserto* (1964) de Guido Wilmar Sassi, centro de todo o estudo, recolhe os estilhaços textuais da Guerra do Contestado, ao mesmo tempo em que se constitui em estilhaço para o filme *A guerra dos pelados* (1970) de Sylvio Back.

Literatura, história e cinema são áreas de estudos que apresentam relações entre si e é nesse entrecruzamento que se centralizará este trabalho, tendo como objetivo primeiro discutir os múltiplos estilhaços históricos da

Guerra do Contestado presentificados no romance *Geração do Deserto*, como o romance também é um estilhaço da guerra na representação da obra fílmica.

O presente estudo, num primeiro momento, busca identificar os diálogos entre a história, literatura e cinema, permitindo vislumbrar os fatos sob a ótica dos historiadores, dos romancistas e dos cineastas. Posteriormente, baseando-se nas relações teóricas, evidencia-se a engrenagem que move a história, a literatura e o cinema, dialogando os pontos e contrapontos entre os textos das três áreas selecionadas para o estudo. Enquanto a história — os textos mais antigos — é compromissada com o poder estabelecido, procura representar os fatos na perspectiva do vencedor, os textos artísticos — literatura e cinema — selecionam alguns episódios históricos para dar voz àqueles que participaram da Guerra do Contestado, mas foram, na época, alijados de ecoarem suas vozes.

As três áreas do conhecimento possibilitam, assim, representar a Guerra do Contestado, constituindo três formas de (re)viver a guerra no presente.

A tese apresenta-se estruturada em dois capítulos. O primeiro institui os fundamentos teóricos entre literatura, história e cinema, considerando o texto como elemento unificador das três áreas do conhecimento. Inicia com a discussão do que é entendido por texto e, na sequência, estabelece relações entre texto, história, literatura e cinema, considerando o texto na perspectiva bakhtiniana e benjaminiana, que leva em conta os fatos narrados no momento da leitura e, nele, todos os tempos. O segundo capítulo centra-se no estudo do romance *Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi, e para tal examina os textos escritos antes da Guerra do Contestado, principalmente, o de Sílvio Romero, *A união do Paraná e Santa Catarina — O Estado do Iguaçu*,

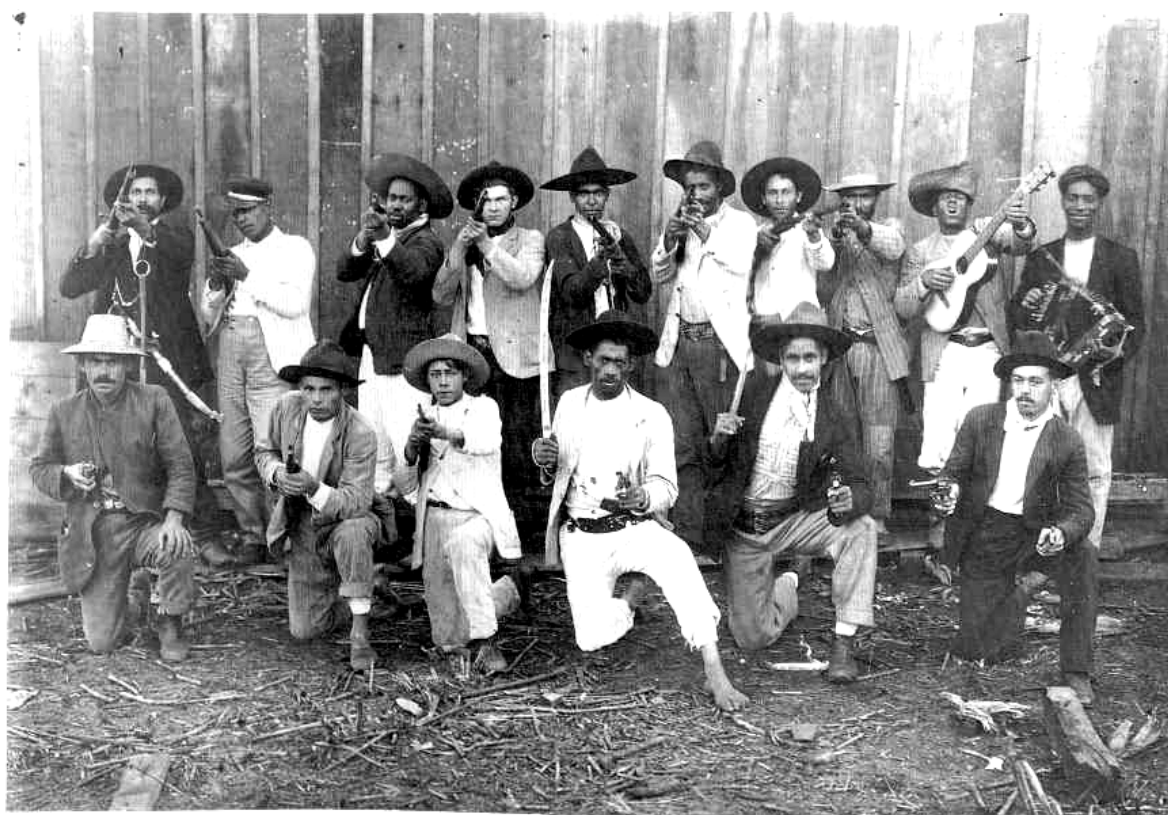
posteriormente os relatórios de guerra, escritos pelos militares que participaram do evento<sup>1</sup>, e os textos históricos que retomam os fatos e os textos anteriormente escritos, não na sua totalidade, mas com o intuito de estabelecer o dialogismo entre os diversos textos, chegando ao foco central do estudo, o texto literário. No estudo do romance apresenta-se dialogicamente a relação com os demais textos e como ele se institui em estilhaço na obra fílmica *A guerra dos pelados*, de Sylvio Back.

---

<sup>1</sup> Atualizou-se a ortografia em todos os textos antigos.



## HISTÓRIA, LITERATURA E CINEMA: CRUZAMENTOS



**Sertanejos do Contestado mostram suas armas**

Há personagens que fogem totalmente ao controle do autor e adquirem gosto, hábitos e manias que nos obrigam a trabalhadeiras danadas. (Sassi)

## 1. HISTÓRIA, LITERATURA E CINEMA: CRUZAMENTOS

"Não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limite para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estarão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro."  
(Benjamin)

O passado e o presente fazem parte do mesmo tempo histórico e ficcional que é o tempo de agora, tempo que se concretiza na escritura e na leitura de um texto. É no tempo da leitura e escritura que as imagens se cruzam, entrecruzam, se refletem e se apagam, construindo o leitor e a história do texto; é nesse momento singular que os contornos da temporalidade se esfacelam e se constituem novamente, não da forma imediatamente anterior<sup>1</sup>, contrapondo-se à visão positivista que congela o

---

<sup>1</sup> VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995. p. 18. Na sequência "A natureza lacunar da história" comenta que "todo leitor dotado de espírito crítico e para a maior parte dos profissionais, um livro de história não é, na realidade, o que aparenta ser, assim, ele não trata do Império Romano, mas daquilo que ainda podemos saber sobre esse império. Por baixo da superfície

texto em um bloco monolítico e impossível de descompactar, tornando o leitor, em todas as épocas, um só, desconsiderando a sua bagagem individual e coletiva. O texto, quanto à sua constituição significativa, será sempre o mesmo, em épocas diferentes, mas não o será em relação ao que emana; ele se constrói a cada leitura; a cada presentificação da leitura; a cada experienciar dinâmico por parte dos leitores.

O texto, em primeira instância, é um produto elaborado e concretizado na sociedade. Ele nasce do trabalho humano como um testemunho do seu tempo e de todos os outros tempos, é um esforço individual, resultante dos condicionamentos sociais, das estruturas culturais, das condições de conflito, das questões ideológicas em que foi gerado e publicado.

Em *Las Meninas*, Foucault apresenta uma discussão em que Velásquez, ao pintar o quadro do mesmo nome, distancia-se da tela, e ao mesmo tempo está ao fundo, via espelho, e nela está o pintor e o modelo representado.

Restitui, como por encanto, o que falta a cada olhar: ao do pintor, o modelo que é recopiado no quadro pelo seu duplo representado; ao do rei, seu retrato que se completa nesse lado da tela que ele não pode distinguir do lugar em que está; ao espectador, o centro real da cena, cujo lugar ele assumiu como por intrusão. Mas talvez essa generosidade do espelho seja simulada; talvez esconda tanto ou mais do que manifesta. O lugar onde impera o rei

---

tranquilizadora da narrativa, o leitor, a partir do que diz o historiador, da importância que parece dar a este ou àquele tipo de fatos (a religião, as instituições), sabe inferir a natureza das fontes utilizadas, assim como as lacunas, e essa reconstituição acaba por tornar-se um verdadeiro reflexo; ele adivinha o lugar de lacunas mal preenchidas, não ignora que o número de páginas concedidas pelo autor aos diferentes momentos e aos diversos aspectos do passado é uma média entre a importância que estes aspectos têm a seus olhos e a abundância da documentação; sabe que os povos ditos sem história são, simplesmente, povos cuja história se ignora...” É na escritura e na leitura de um texto que a história se constitui. O historiador faz um recorte do que lhe é essencial para o seu relato, deixando sempre lacunas nas páginas da história, que o leitor, no ato de ler, preenche, tornando, sempre, uma história sem fim.

com a sua esposa é também o do artista e do espectador: no fundo do espelho poderiam aparecer — deveriam aparecer — o rosto anônimo do transeunte e o de Velásquez. Pois a função desse reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra.<sup>2</sup>

Parodiando Foucault, como ele parodia o quadro de Velásquez, o texto é todos os lugares e tempos possíveis, e, no seu desdobramento, está o autor/pintor, o texto/quadro e espectador/leitor, e, a cada leitura/olhada do transeunte, ele é todos ao mesmo tempo, sendo uma obra inacabada, sem fim, constituindo-se a história do quadro, do texto e do leitor, com seus processos ideológicos no contexto em que se presentifica.

Na leitura de um texto, desatam-se os nós encontrados nos signos que o constituíram, jogo armado pela cultura de que somos herdeiros, e se desentranha a significação, deixando de ser uma construção passiva para atuar na concretude; desta forma, o texto, torna-se uma instituição social e viva, semiótica e lingüística, individual e coletiva, ao mesmo tempo, transcendendo o próprio texto, transformando-se em um campo de luta do qual os convidados e os não convidados fazem parte como elementos atuantes de um mesmo tempo e espaço, que é o da leitura do texto.

Os procedimentos de escritura e de leitura encaminham para o entendimento de que, antes do texto e depois dele, existem dimensões que não podem, de maneira nenhuma, ser desconsideradas. O autor<sup>3</sup> como

---

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 30.

<sup>3</sup> JUNKES, Lauro. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: ACL, 1997. p. 61. Para que o leitor exista é necessário texto, e para que o texto exista é necessário o autor. “Para existir uma obra literária, desencadeadora de todo o fenômeno da literatura, é indispensável a existência prévia de um autor; ou então,

desencadeador, e o leitor, com sua bagagem de vivências e conhecimentos, provocam o texto para que deixe de ser um amontoado de palavras e se torne um tecido vivo, onde todos os tempos estão costurados, apagando os contornos entre o passado e o presente, deixando-se ver/construir por relampejos<sup>4</sup>, não de forma fixa e linear rumo à sociedade perfeita, ou, na verdade, aprisionando o tempo no texto, e sim um, espaço vazado, retirando as bordas da ficção e da história.

Desse modo, o fato narrado não está no texto ou no autor, mas também não no leitor. Ele se constitui numa dinâmica que envolve e compromete os três elementos de forma sincrônica e diacrônica, tornando-se profundamente dialético, envolvendo-os historicamente em contextos sociais definidos. João Maria de Agostinho<sup>5</sup> é verdadeiramente aquele que se instaura a cada ato de

---

como querem Bakhtin, Barthes e outros, um ser humano real e histórico torna-se *autor* com a criação da sua obra. Assuma ele mais ou menos definidamente a criação, autoria, autoridade ou propriedade da obra, ostende sua projeção dentro da obra ou busque apagar nela vestígios da sua presença, de fato, o universo da ficção, que é criado, fruto da imaginação, exige a pressuposição de um autor, de um escritor — ser real, historicamente situado, multiplamente afetado por seu contexto no exercício da função de autor, na função *poética de fazer* ou produzir um universo (discursivo) que não existia antes.”

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224. “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. ‘A verdade nunca nos escapará’. – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.”

<sup>5</sup> RENK, Arlene. *Dicionário nada convencional: sobre a exclusão no Oeste Catarinense*. Chapecó: Grifos, 2000. p. 73-74. “João Maria — Ou São João Maria, (como a ele se referem muitos de seus seguidores) era venerado por considerável fatia de moradores do sertão do Paraná, Santa Catarina e do Rio Grande do Sul. Contam os moradores que ouviram seus pais e avós contarem que João Maria ‘era um profeta que caminhava pelo mundo’. Chegam a descrevê-lo com as ‘tralhas nas costas, apoiado no bastão, a barba branca comprida, a roupa marrom e as pernas tramadinhas’, tal qual aparece nas fotos que circulam pelo interior. Contam que o Monge vivia parcimoniosamente, alimentando-se de couve e outras plantas. Benzina, rezava, curava e não cobrava nada. Dormia junto às fontes d’água, usava dessa água para o batismo das crianças e para fazer os remédios. Hoje, esses olhos d’água são chamados, para muita gente de ‘água santa’. ‘Era um apóstolo de Deus e que agora se recolheu’ dizem. Fazia suas ‘profecias’, anunciando que tempos ruins iriam chegar. Veja um trecho de uma narrativa das ‘profecias’ de São João Maria: ‘ele falou que irá chegar o tempo de muita fome, bagunça, não iam se entender nem pai nem mãe, só se falava em guerra. Piolho e pernilongo em enxame’. Sempre havia ajuntamento de pessoas, à procura de curas. O catolicismo oficial não concordava com essas práticas. Um frade franciscano, no começo deste século, escreveu que a região interiorana de Santa Catarina era ‘uma terra de missão, tal qual a África e a China’. Indiferente ao que pensavam os padres, João Maria era venerado pelos brasileiros.”

leitura estabelecida, não é o do autor do relato da Guerra do Contestado ou do romance que tematiza o fato, nem do apresentado no texto, nem tão pouco o do leitor, mas é ao mesmo tempo o de todos eles<sup>6</sup>. A cada leitura haverá um João Maria de Agostinho que é diferente em cada tempo histórico, mas que essencialmente é o mesmo. Na trama dialética estabelecida na leitura, considerando-se o autor, o texto e o leitor, constituir-se-á uma realidade histórica e socialmente diferente daquelas construídas por outros leitores do mesmo autor e texto.

O leitor, a cada procedimento de leitura, posiciona-se de forma diferente do momento imediatamente anterior<sup>7</sup>. Heráclito<sup>8</sup>, em suas discussões, quinhentos anos antes de Cristo, afirmava que, ao examinar verdadeiramente e de forma imparcial as coisas, elas não são nunca, em nenhum momento, aquilo que anteriormente foram, pois elas mudam constantemente; quando se pretende fixar uma coisa e definir a sua consistência, dizer em que consiste, ela já não consiste no que consistia em

---

<sup>6</sup> CAMPOS, Haroldo. *Operação do texto*. São Paulo. Perspectiva, 1976. p. 13-22. Em “Texto e história” Haroldo de Campos apresenta o estatuto do historiador literário brasileiro como dilacerado e dilacerante em relação, por vezes, seguindo a liturgia do já consagrado e não podendo sair dela e, por outra, indagando-se qual o objeto de seu estudo. A relação do consagrado — diacrônico — e o a vir sagrar-se — sincrônico —, em que a poesia brasileira é um processo em curso, no qual a vanguarda poética está presentemente engajada, e que há de chegar a seu desaguadouro natural com uma futura *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*. Em nota de pé-de-página destaca (p.18): “Nota para esta edição: Pode-se distinguir mesmo entre uma ‘História textual’, que toma o texto, caracterizado por seu “conteúdo informativo” (suas componentes inventivas), como ponto fulcral e privilegia uma visada sincrônica, e a ‘História literária’, predominantemente cumulativo-diacrônica, que considera a literatura no seu sentido convencional.”

<sup>7</sup> CAMPOS, 1976, p. 22. Apresenta a literatura no domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. Cada época nos dá o seu “quadro sincrônico”, graças ao qual podemos ler todo o espaço literário, um espaço literário onde Homero é contemporâneo de Pound e Joyce, Dante de Eliot... E conclui: “Entre o ‘presente de criação’ e o ‘presente de cultura’ há uma correlação dialética: se o primeiro é alimentado pelo segundo, o segundo é redimensionado pelo primeiro. Vanguarda como atitude produtora no ‘presente de criação’ e visada sincrônica como atitude revisora no ‘presente de cultura’, eis os pólos desta tensão na atual literatura brasileira”.

<sup>8</sup> MORENTES, Manuel Garcia. *Fundamentos de filosofia: lições preliminares*. 8. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1980. p. 71-72.

um momento anterior. Nunca se pode ver duas vezes a mesma coisa, por mais próximos que sejam os momentos; ou em linguagem metafórica, o homem não pode banhar-se duas vezes na mesma água de um rio, ou melhor, não podemos ler o mesmo texto da mesma forma que lemos no momento imediatamente anterior. Desta forma, o texto lido não se constitui de um tempo passado e do tempo presente, mas da presentificação do tempo, do agora, do momento da leitura. É o leitor presentificado no ato de ler. O leitor, mesmo no processo de individualização e construção, está sendo construído coletivamente, assim como o texto.

A cada leitura e a cada leitor, o texto estará sendo o mesmo, quanto à sua estrutura significativa, e ao mesmo tempo será outro, quando desafiado e entendido como uma rede múltipla de possibilidades. O texto que relatar um fato histórico não pode ser considerado um monumento, mas uma possibilidade de ressonância do fato. Ao relatar um fato ocorrido da Guerra do Contestado, em 1916, passa a ser uma representação do fato no momento da sua escritura, mas sobre ele se depositará uma quantidade de camadas — cultura, história, esquecimentos... — que demandam trabalho do leitor para que o texto se ofereça pleno, no momento de sua leitura. O primeiro relato/texto poderá suscitar nova escritura, nova leitura, passando a ser, ele também, um processo histórico. A cada leitura deposita-se sobre o texto uma outra significação, agregando-se mais elementos na constituição da história do texto e do fato ocorrido; e a cada leitura se constituirá um outro texto, escrito ou não, mas não mais o mesmo, pois adquire características históricas e sociais em que está inserido.

O texto, a cada leitura, se enriquece com outras significações, outros sentidos, criando a possibilitando de se superar em relação ao momento de

sua formatação física, da sua contemporaneidade, no momento que dialoga com outros períodos históricos. Para Bakhtin<sup>9</sup>, uma certa plenitude do sentido de um texto só pode “verdadeiramente” ocorrer na grande temporalidade:

As grandes obras da literatura levam séculos para nascer, e, no momento em que aparecem, colhemos apenas o fruto maduro, oriundo do processo de uma lenta e complexa gestação. Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de *sentido*. Encerrar uma obra na sua época também não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros, e esta vida fica parecendo um paradoxo. As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na *grande temporalidade*, e, assim, não é raro que essa vida (o que sempre sucede com uma grande obra) seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade.

Autor, texto e leitor fazem parte do mesmo processo indivisível, cada um existe em função do outro. O autor consolidando, na estrutura significativa, o contexto histórico e social na escrita; o texto como um bloco que possibilita a ressonância de significação; e o leitor como aquele que provoca o texto para que suscite significações, não mais aquelas do escritor e do texto, mas da sua interação com aquelas. Três elementos e um só processo. Mas é pela leitura do texto que se rompem os elos de ligação do tempo passado e presente, e nesse momento, se desencadeia o processo de todos os tempos em que o leitor passa a ser homem de todas as culturas e de todos os tempos.

---

<sup>9</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 364



### 1.1. O texto como diálogo

A idéia fundadora dos textos de Mikhail Mikhailovitch Bakhtin<sup>10</sup> (1895-1975) é a concepção dialógica da linguagem. O teórico viveu toda a sua vida na União Soviética, e sua obra passou a ser conhecida pelo público do ocidente ligado às letras a partir de 1963, ano em que foi reeditada, com reformulações, a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicada originalmente em 1929. No Brasil, sua fortuna crítica e as suas concepções em relação à linguagem passaram a ser conhecidas na década de 70. Sua obra deixou as gavetas empoeiradas e passou a ser texto, tornando-se objeto vivo nos meios acadêmicos e entre os estudiosos da área.

Para Bakhtin a língua, na sua totalidade concreta, tem uma propriedade intrínseca, o dialogismo, quer dizer, todo o texto verbal apresenta, na sua constituição, múltiplas relações dialógicas com outros textos; não só os textos dialogam, mas as palavras dialogam constantemente, carregam-se de novas conotações, perpassando sempre pela palavra do outro.

As significações lexicográficas das palavras da língua garantem sua utilização comum e a compreensão mútua de todos os outros usuários da língua, mas a utilização da palavra na comunicação verbal ativa é sempre marcada pela individualidade e pelo contexto. Pode-se colocar que

---

<sup>10</sup> FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996. A descoberta dos textos de Bakhtin, no mundo ocidental, provocou um novo olhar em relação ao estudo da linguagem, que emergiram nas comemorações do centenário do seu nascimento, entre eles os organizados por Faraco, Tezza e Castro (p. 12-3): “É neste contexto que se deram, em todo o mundo, as comemorações, em 1995, do centenário de nascimento de Bakhtin. No Brasil, entre outros eventos, realizou-se, na Universidade Federal do Paraná, entre 21 e 25 de agosto, um curso de extensão intitulado *A Epifania do Dialogismo – 100 anos de Mikhail Bakhtin*. Desse curso nasceu a idéia do presente livro, no qual se buscou garantir a maior representatividade possível dos estudos brasileiros de cepa bakhtiniana que, diga-se de passagem, têm crescido, seguindo uma tendência internacional, em número e qualidade”. São estudos que vão de leituras mais gerais às teorias do romance, àqueles que se caracterizam por dar suporte a diversas áreas, sobre as quais Bakhtin não debruçou seu olhar mais atento, no entanto, servem de suporte teórico.

a palavra existe para o locutor sob três aspectos: como *palavra neutra* da língua e que não pertence a ninguém; como *palavra do outro* pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e finalmente, como palavra *minha*, pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade. Sob estes dois últimos aspectos, a palavra é expressiva, mas esta expressividade, repetimos, não pertence à própria palavra: nasce no ponto de contato entre a palavra e a realidade efetiva, nas circunstâncias de uma situação real, que se atualiza através do enunciado individual. Neste caso, a palavra expressa o juízo de valor de um homem individual (aquele cuja palavra serve de norma: o homem de ação, o escritor, o cientista, o pai, a mãe, o amigo, o mestre, etc) e apresenta-se como um aglomerado de enunciados.<sup>11</sup>

A significação da palavra nasce na relação que estabelece com o outro. O enunciator, ao instituir a palavra, leva em conta a palavra do outro, que está presente na sua. Para Junkes, “a palavra pura, sem objeto, monovocal, uma palavra na qual um autor não percebesse a voz de outrem, na qual se refletisse só ele e ele todo, tal palavra não é possível”<sup>12</sup>; a palavra neutra da língua não pertence a ninguém, ela passa a existir com significação na relação dialógica que estabelece com o outro, “apenas o contato entre a significação lingüística e a realidade concreta, apenas o contato entre a língua e a realidade — que se dá no enunciado — provoca o lampejo da expressividade”<sup>13</sup> e nele que ela passa a existir.

---

<sup>11</sup> BAKHTIN, 1992, p. 313.

<sup>12</sup> JUNKES, 1997, p. 230.

<sup>13</sup> BAKHTIN, 1992, p. 311.

Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizada, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos.<sup>14</sup>

Considerando os princípios dialógicos da palavra, o texto deixou de ser entendido como uma estrutura isolada, fixa, dura, e sim, passa a ser como uma estrutura porosa, que permite o diálogo com diversas escrituras — do narrador, do leitor, do contexto atual ou dos contextos anteriores — vinculando-se a possibilidade de um texto dialogar com outro, não necessariamente com os de sua área do conhecimento. O texto passa a ser o resultado de todos os outros textos, logo, o texto literário dialoga com o texto histórico ou fílmico e passa a ser a unidade primária<sup>15</sup> de todas as disciplinas do conhecimento. Conforme Bakhtin, o texto oral ou escrito, como princípio primário de todas as disciplina das ciências humanas, “representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção), a única capaz de gerar essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto, também não há objeto de estudo e de pensamento”<sup>16</sup>. O texto é unidade fundadora para o estudo das ciências humanas.

No campo das ciências humanas, o pensamento, enquanto pensamento, nasce no pensamento do outro que manifesta sua vontade, sua presença, sua expressão, seus signos, por

---

<sup>14</sup> BAKHTIN, 1992, p. 314.

<sup>15</sup> BAKHTIN, 1992, 329. Bakhtin, ao apresentar o seu ensaio “O problema do texto”, nomeia-o como um texto filosófico, sobretudo por razões negativas, não se tratando de uma análise lingüística, nem filosófica, nem literária, ou de alguma outra especificação, mas na fronteira limítrofe de todas as disciplinas.

<sup>16</sup> BAKHTIN, 1992, p. 329.

trás dos quais estão as revelações divinas ou humanas (leis dos poderosos, mandamentos dos antepassados, ditados anônimos). O que se poderia chamar de uma definição científica e crítica dos textos são fenômenos mais tardios... O que nos interessa, nas ciências humanas, é a história do pensamento orientado para o pensamento, o sentido, o significado do outro, que se manifestam e se apresentam ao pesquisador somente em forma de *texto*. Quaisquer que sejam os objetivos de um estudo, o ponto de partida só pode ser o texto.<sup>17</sup>

Mas o que é entendido por texto? Em sentido amplo, designa um enunciado qualquer, podendo ser oral ou escrito. O texto pode ser caracterizado por uma cadeia de sintagmas, sem importar a sua extensão, seja um enunciado único ou um segmento complexo. Pode-se entender por texto uma palavra, uma frase, um fragmento de um diálogo, um provérbio, um verso, uma estrofe, um poema ou um romance, entre outras formas.

Com o debruçar de esforços dos teóricos da linguagem, em relação ao texto, ele deixou de ser fechado em si mesmo e de domínio exclusivo do locutor, do detentor da palavra<sup>18</sup>. Hoje, o texto é entendido como o efeito

---

<sup>17</sup> BAKHTIN, 1992, p. 329-330.

<sup>18</sup> SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1994. p. 562-563. Considerando o texto como uma entidade semiótica e translingüística, Aguiar e Silva o caracteriza por “um certo número de propriedades formais, independentemente da natureza dos signos que o configuram – signos convencionais, signos indiciais, signos icônicos, etc. – e da substância da expressão dos veículos sígnicos utilizada pelo sistema semiótico. Essas propriedades formais são as seguintes (Nota de pé-de-página: Cf. Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, pp. 67-69.): a) Expressividade: o texto representa uma actualização de um determinado sistema semiótico, está fixado por meio de certos signos, assim se contrapondo às estruturas extra textuais; b) Delimitação: o texto constitui uma entidade delimitada topológica e/ou temporalmente e por isso se contrapõe aos signos materialmente realizados que não entram na sua composição e às seqüências de signos carecentes de marcas delimitadoras; c) Estruturalidade: o texto possui uma organização interna que o configura como um todo estrutural. Estas propriedades formais, que são indissociáveis de função do texto — uma função exercida no âmbito da comunicação social em que o texto é produzido e recebido e se define como “a relação mútua entre o sistema, a sua realização, o emissor e o receptor do texto” (Nota de pé-de-página: Cf. Yu M. Lotman e A. M. Piatigorsky, *text and function*, in *New literary history*, IX, 2 (1978, p. 233) — caracterizam necessariamente quaisquer textos, tanto lingüísticos como translingüísticos. De acordo com esse conceito de texto como entidade semiótica, pode-se falar de ‘texto fílmico’, ‘texto pictórico’, ‘texto coreográfico’, etc.”

sentido e construído no processo de interlocução; é, ao mesmo tempo, tanto um objeto de significação, um tecido organizado e estruturado na sua tessitura, como um objeto de comunicação resultante de um processo cultural, dependendo do contexto em que está sendo construído. O que está posto em linguagem oral ou escrita passa a ter significado quando da interação com o outro. O enunciador, ao instituir o seu discurso, leva em conta, mesmo que sem maior consciência do fato, o discurso de outrem, que está presente no seu.

O texto não pode mais ser entendido como uma unidade acabada, como uma obra que ocupa um espaço físico; o texto é um organismo construído por escrituras que dialogam entre si, concretizando-se com a participação do leitor, que interfere na construção do seu sentido.

O texto apresenta-se como o resultado de um sistema concluído, um conjunto hierarquizado de configurações estruturais, na sua constituição física, mas somando-se a este o enunciado de um objeto aberto, plural, dialógico, ligado ao contexto extraverbal e só podendo existir em uma sociedade. Prosseguindo neste processo de raciocínio, Barros,<sup>19</sup> em seu texto *Dialogismo, polifonia e enunciação*, considera o texto como um objeto de significação, um “tecido” organizado e estruturado, e também um objeto de comunicação, um objeto cultural que necessita do contexto sócio-histórico para que tenha consistência e venha a existir. Em outro estudo, da mesma autora<sup>20</sup>, com relação ao texto na perspectiva de Bakhtin, e considerando-o

---

<sup>19</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

<sup>20</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996. p. 24.

como um objeto, conceitua-o como significante ou de significação; produto da criação ideológica ou de uma enunciação, no contexto histórico, social, cultural; em consequência das duas características anteriores, é constituído como dialógico; único<sup>21</sup> e não reproduzível. As perspectivas aqui apresentadas têm como raiz os escritos de Bakhtin<sup>22</sup>, essencialmente quando apresentam o texto em sentido amplo, como um conjunto coerente de signos, pensamento sobre pensamento, emoção sobre emoção, palavra sobre palavra, texto sobre texto.

As discussões relacionadas ao texto, ou antes, ao dialogismo, constituem área muito freqüentada no final do século passado e início deste, como tema de cursos, congressos, monografias, dissertações e teses, decorrentes de uma proposta formulada por Bakhtin, principalmente na sua obra *Estética da criação verbal*. No artigo “O texto fechado”, de Kristeva<sup>23</sup>, no bojo das teorias bakhtinianas, a autora, referindo-se ao texto, tece considerações:

O texto é, pois, uma produtividade, e isso significa que: 1º a sua relação com a língua da qual faz parte é redistributiva (destrutivo-constitutiva), sendo por conseguinte abordável através das categorias lógicas mais do que puramente lingüísticas; 2º é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto,

---

<sup>21</sup> BAKHTIN, 1992, p. 331. “... por trás de todo texto, encontra-se o sistema da língua; no texto, corresponde-lhe tudo quanto é repetitivo e reproduzível, tudo quanto pode existir fora do texto. Porém, ao mesmo tempo, cada texto (em sua qualidade de enunciado) é individual, único e irreproduzível, sendo nisso que reside seu sentido (seu desígnio, aquele para o qual foi criado). É com isso que ele remete à verdade, ao verídico, ao bem, à beleza, à história. Em relação a esta função, tudo o que é repetitivo e reproduzível é da ordem do meio, do material. O texto é o que não entra no âmbito lingüístico e filosófico...”

<sup>22</sup> BAKHTIN, 1992, p.329.

<sup>23</sup> KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1978.

vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se.

A ação dialógica é estabelecida entre vários textos, de várias vozes e múltiplas consciências em um texto. Por vezes, no momento em que cita, retoma, imita e homenageia um texto canônico. O dialogismo, quando materializado de forma explícita, representa a autoridade, a memória e a tradição do texto; ou então, pode funcionar para parodiar, denegrir e desqualificar a tradição de um texto, quando a obra citada ou utilizada no enunciado de um texto for nomeada de maneira pejorativa e depreciativa. De uma ou de outra forma, corroborando ou contestando, o dialogismo contribui para a dinâmica do processo cultural em que está inserido, sendo ao mesmo tempo, agregador deste processo.

O texto é, em essência, uma unidade dialógica e uma produção resultante das relações sociais de quem o concebe e de quem o lê; sendo ele uma unidade dialógica, passa a ser uma unidade dinâmica nos estudos das ciências humanas<sup>24</sup>; como dinâmica, exerce influência nos outros elementos do processo dialógico e, por complementação, também recebe interferência. Partindo deste princípio, uma área do conhecimento dialoga com outras áreas. Em consonância com Bakhtin<sup>25</sup>, o pensamento, enquanto pensamento, nasce do pensamento do outro; o próprio pensamento é resultante de todos os outros pensamentos, que passa a ser o seu próprio pensamento materializado em texto e é ele que irá dialogar com os outros textos, ponto de partida de

---

<sup>24</sup> BAKHTIN, 1992, p. 334. “Problema do texto nas ciências humanas. As ciências humanas não se referem a um objeto mudo ou a um fenômeno natural, referem-se ao homem em sua especificidade. O homem tem a especificidade de expressar-se sempre (fala), ou seja, de criar um texto (ainda que potencial). Quando o homem é estudado fora do texto e independentemente do texto, já não se trata de ciências humanas (mas de anatomia, de fisiologia humana, etc.).”

<sup>25</sup> BAKHTIN, 1992, p. 329-30.

qualquer estudo das ciências humanas<sup>26</sup>. Conforme Brandão a linguagem, enquanto texto, é para o homem “lugar de conflito, de confronto ideológico, não podendo ser estudado fora da sociedade, uma vez que os processos que constituem são históricos sociais”,<sup>27</sup>.

Considerando a relação entre os estudos históricos e literários, a essência não está no fato histórico, e sim no fato materializado em texto, que passa a ser literário ou histórico, dependendo da área que ele venha aflorar, se vier a aflorar, caso contrário não existirá.

Antonio Candido<sup>28</sup> em *Literatura e Sociedade*, entende a obra literária como a convergência entre o texto e o contexto:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatos externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é

---

<sup>26</sup> BAKHTIN, 1992, p. 341. “O texto é o dado primário (a realidade) e o ponto de partida de todas as disciplinas nas ciências humanas. Conglomerado de conhecimentos e de métodos heterogêneos chamados filosofia, lingüística, ciências da literatura, do conhecimento, etc. Partindo de um texto, perambulam-se nas mais variadas direções, reconhecendo-se fragmentos heterogêneos na natureza, na vida social, no psiquismo, na história, que serão unidos numa relação ora de causalidade, ora de sentido, confundindo-se a constatação e os valores. Em vez de designar o objeto real, é indispensável se proceder a uma nítida delimitação das coisas que se prestam a um estudo científico. O objeto real é o homem social (e público), que fala e se expressa por outros meios. Quando se trata do homem em sua existência (em seu trabalho, em sua luta, etc.), será possível encontrar uma abordagem diferente daquela que consiste em passar pelos textos de signos que ele criou ou cria? Será possível observá-lo e estudá-lo enquanto fenômeno natural, enquanto coisa? A ação física do homem deve ser compreendida como um ato; ora, o ato não pode ser compreendido fora do signo virtual (reconstruído por nós) que o expresse (motivações, finalidades, estímulos, níveis de consciência). É como se fizéssemos o homem falar (construímos suas asserções essenciais, suas explicações, suas confissões, suas confidências, levamos a cabo um discurso potencial ou real, etc. Em toda parte temos o texto virtual ou real e a compreensão que ele requer. O estudo torna-se interrogação e troca, ou seja, diálogo.”

<sup>27</sup> BRANDÃO, Helena H. Naganine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 12.

<sup>28</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973. p. 4.



virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

O interno e o externo ao texto, fazem dele a sua constituição. O relato ficcional é o resultado da soma de todos os elementos internos e externos que o compõem, fazendo com que o enunciado no texto seja um fragmento da plenitude do fato, sendo, ao mesmo tempo, a plenitude daquele relato no momento da sua enunciação, sem significar a plenitude do fato enunciado.

Qualquer que seja o exame que se faça em relação ao texto, seja *lato* ou *stricto sensu*, as idéias de Bakhtin estarão presentes no que concerne à relação dialógica da linguagem textual.

## 1.2. O texto como manifestação ideológica

Considerando o texto como um produto elaborado e concretizado na sociedade e testemunho de um tempo e dos tempos que nele são inseridos, deve-se, em consequência, considerá-lo um campo de luta ideológico. Mas o que é entendido por ideologia? Ao longo da história, múltiplos conceitos foram apresentados para o termo “ideologia” e ainda hoje são discutidos os já postos, enquanto novos são propostos.

E isso não porque as pessoas que trabalham nessa área sejam notáveis por sua pouca inteligência, mas porque o termo ‘ideologia’ tem toda uma série de significados convenientes, nem todos compatíveis entre si. Tentar comprimir essa riqueza de significado em uma única

definição abrangente seria, portanto, inútil, se é que é possível. A palavra ‘ideologia’ é por assim dizer, um texto, tecido com uma trama inteira de diferentes fios conceituais; é traçado por diferentes histórias, e mais importante, provavelmente, do que forçar essas linhagens a reunir-se em alguma Grande Teoria Global é determinar o que há de valioso em cada uma delas e o que pode ser descartado.<sup>29</sup>

O termo ideologia pode ser analisado, pelo menos, sob a ótica sincrônica, localizado em um tempo histórico e num espaço geográfico, ou pela ótica diacrônica, considerando-se as transformações ocorridas nos múltiplos aspectos sociais. Essas duas maneiras de entender o termo ideologia nos conduzem a pensar que ambas as posições são justificáveis, em graus desiguais, pois os termos evoluem, e mesmo as mudanças mais rápidas apresentam um certo grau de continuidade; não é tudo que muda, pelo menos aparentemente, e o que muda não se modifica em bloco. O que ocorre é uma superação dialética que se estabelece entre o estático e o dinâmico.

Segundo Chauí<sup>30</sup> o termo “ideologia” aparece pela primeira vez em 1801, no livro de Destutt de Tracy, *Eléments d'idéologie* (Elementos de ideologia), como sinônimo da atividade científica que procurava entender a faculdade de pensar, tratando as idéias como fenômenos naturais de representação da relação do corpo humano com o meio ambiente. Era uma tentativa de elaborar uma ciência da gênese das idéias.

---

<sup>29</sup> EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista/Boitempo, 1997. p. 15.

<sup>30</sup> CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981. p. 76.

Na obra *A ideologia alemã*, Marx e Engels<sup>31</sup> identificam a ideologia com a distinção que se estabelece entre a produção das idéias e as condições históricas e sociais em que elas são produzidas.

As ideologias fazem, segundo Marx e Engels, um desvio de percurso; é como colocar os homens e as suas relações de cabeça para baixo em uma câmara obscura, ocorrendo a quebra ou o desvio da direção da imagem. A inversão de imagem faz com que o homem veja as idéias em primeiro plano para, em segundo, ver a realidade<sup>32</sup>. Este desvio de percurso consiste em partir das idéias para se chegar à realidade e não ao contrário, da realidade para as idéias. É uma forma ilusória, abstrata e invertida, onde a realidade representada é considerada como se fosse a realidade social.

A visão ilusória da realidade, como se ela fosse a própria realidade, é estabelecida na consciência do homem. Para Chauí:

...a ideologia é um sistema lógico, sistemático e coerente de representação (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes

---

<sup>31</sup> MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Ideologia alemã*. Rio de Janeiro:Zahar, 1965. p.14.

<sup>32</sup> CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995. Corroborando, Marilena Chauí (p. 174) apresenta que a função principal da ideologia é ocultar e dissimular as divisões sociais e políticas entre os seres humanos, levando a crer que todos somos iguais, porque participamos da idéia de “humanidade”, ou as idéias de “nação” e “pátria” e opera por inversão, isto é, coloca os efeitos no lugar das causas e transforma estas últimas em efeitos. Ela opera como o inconsciente: este fabrica imagens e sintomas; aquela fabrica idéias e falsas causalidades.

uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes, a partir das divisões na esfera da produção.<sup>33</sup>

Entender a ideologia como uma categoria filosófica de ilusão ou como uma máscara da realidade social, segundo os princípios de Marx e Engels, é aceitar como ponto de partida a crítica ao sistema capitalista e o desmascaramento da ideologia burguesa. Marx e Engels, em seus escritos, partem do pressuposto da classe dominante para estabelecerem o que entendem por ideologia.

Althusser apresenta suas posições a respeito de ideologia em *Aparelhos ideológicos de Estado*<sup>34</sup>. Para ele, a classe dominante, com o objetivo de manter a hegemonia sobre a classe explorada, cria mecanismos de perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração das camadas menos esclarecidas ou exploradas. O estado, através dos seus Aparelhos Repressores (ARE), constituídos pelo governo estabelecido, exército, polícia, tribunais, entre outros, e dos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), entendidos como a religião, a escola, a família, a universidade, a política, o sindicato, a literatura, os críticos literários, entre outros, intervém pela repressão ou pela ideologia sobre as classes dominadas, submetendo-as às relações e condições de exploradas.

A condição básica da ideologia dominante está, para Althusser, nos Aparelhos Ideológicos de Estado, fazendo com que mantenham ou criem as

---

<sup>33</sup> CHAUI, 1981, p. 129.

<sup>34</sup> ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

condições necessárias para a reprodução do estabelecido e do já posto. Com isso, a classe hegemônica se mantém em sua condição de dominante. Dentre as funções da ideologia, uma consiste em impor ao homem a aceitação de suas condições de existência dentro das condições gerais apresentadas pelos Aparelhos Repressores e Aparelhos Ideológicos de Estado.

Desvinculando a questão ideológica do ponto de vista dos Aparelhos Ideológicos de Estado e da reprodução que gira em torno da ideologia dominante, Althusser aprofunda a questão da ideologia de um modo geral e de forma distinta da exposta até aqui. Para tal intento, formula três hipóteses. Na primeira hipótese, “a ideologia representa a relação imaginária de indivíduos com suas reais condições de existência”<sup>35</sup>; a seguir, “a ideologia tem uma existência porque existe sempre num aparelho, na sua prática ou suas práticas”<sup>36</sup>; finalmente, “a ideologia interpela o indivíduo como sujeito”<sup>37</sup>.

Considerando as três hipóteses de Althusser, a ideologia é entendida como a maneira pela qual os homens vivem as condições reais de existência; o homem cria formas simbólicas da sua relação com a realidade posta e esta relação estabelecida é eminentemente imaginária. A ideologia existe nas relações vividas, envolve a participação do indivíduo em determinada ação no interior dos aparelhos ideológicos. Pode-se dizer que a ideologia se materializa na prática concreta, na ação. Os enunciados de Althusser expõem que a prática só existe numa ideologia e através dela, quando da interpelação

---

<sup>35</sup> ALTHUSSER, 1985, p. 85.

<sup>36</sup> ALTHUSSER, 1985, p. 92.

<sup>37</sup> ALTHUSSER, 1985, p. 93.

dos indivíduos como sujeitos. É através do mecanismo de interpelação do indivíduo como sujeito que a ideologia atua; é a transformação do indivíduo em sujeito, fazendo com que o sujeito se insira, com as suas ações, nas práticas reguladas e controladas pelos aparelhos ideológicos. A existência da ideologia é possível através do sujeito e no sujeito.

Para compreender o que daí decorre, é preciso estar alerta para o fato de que, tanto aquele que escreve estas linhas como o leitor que as lê, são sujeitos, e portanto sujeitos ideológicos (formulação tautológica) ou seja, o autor e o leitor dessas linhas vivem ‘espontaneamente’ ou ‘naturalmente’ na ideologia, no sentido em que dissemos que ‘o homem é por natureza um animal ideológico’.<sup>38</sup>

No tecido de que é composta a ideologia, encontram-se vários fios de diferentes espessuras; dentre estes múltiplos fios, o mais comum é o que tem a ver com a legitimação do poder de uma classe ou grupo social dominante. Para Eagleton, em *Ideologia: uma introdução*, essa é, possivelmente, a definição amplamente aceita de ideologia, e o processo de legitimação envolve, pelo menos, seis camadas sobrepostas:

Em primeiro lugar, podemos nos referir a ela como o processo material geral de produção de idéias, crenças e valores na vida social; [...] segundo significado de ideologia, um pouco menos geral, diz respeito a idéias e crenças (verdadeiras ou falsas) que simbolizam as condições e experiências de vida de um grupo ou classe específico, socialmente significativo; [...] uma terceira definição, que trate da promoção e legitimação dos interesses de tais grupos sociais em face de interesses opostos; [...] quarto significado de ideologia conservaria a ênfase na promoção e legitimação de interesses setoriais,

---

<sup>38</sup> ALTHUSSER, 1985, p. 94.

restringindo-a, porém, às atividades de um poder social dominante; [...] quinta definição, na qual ideologia significa as idéias e crenças que ajudam a legitimar os interesses de um grupo ou classe dominante, mediante as idéias sobretudo a distorção e a dissimulação; [...] um sexto significado de ideologia, cuja ênfase recai sobre as crenças falsas ou ilusórias, considerando-as porém oriundas não dos interesses de uma classe dominante, mas da estrutura material do conjunto da sociedade como um todo.<sup>39</sup>

A ideologia é, ao mesmo tempo, uma questão prática e teórica; as explicações, argumentações e definições que são apresentadas ao longo dos anos, desde o início do século XIX até os nossos dias, não esgotam o assunto, pois os seus enunciados são alterados com a transformação da sociedade em relação aos múltiplos aspectos — econômicos, históricos, sociológicos... —, possibilitando a sucessão de estados a partir das lacunas e silêncios dos conceitos apresentados de ideologia<sup>40</sup>.

Considerando o já exposto, ideologia aponta para a maneira de interpretar o mundo de acordo com os interesses da classe social daquele que o interpreta, conferindo, dessa forma, coesão à classe que a assume, por vezes de forma consciente ou como forma de deformação desta realidade. O texto, como uma unidade complexa de significações, se constrói no espaço ideológico das forças discursivas, não se constituindo como universo de

---

<sup>39</sup> EAGLETON, 1997, p. 38-40.

<sup>40</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 31. Para Bakhtin o texto está sempre relacionado às questões ideológicas. “Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. Sem signos não existe ideologia. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia”. O texto, como uma unidade significante, está impregnado de ideologias.

signos<sup>41</sup> de forma neutra, inocente e natural, e sim, como um espaço “privilegiado” de manifestações ideológicas e de conflito.

### 1.3. Narrador, aquele que sabe contar histórias

Ao discorrer sobre o narrador, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”<sup>42</sup>, Walter Benjamin manifesta todo o seu temor quanto ao desaparecimento de uma arte tão importante quanto antiga: a arte de narrar, pelo menos na forma tradicional de narrar. A figura do narrador está presente em todo texto oral ou escrito e não é a figura do autor, enquanto pessoa física, entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso. Para Schüler, na narrativa romanesca, “autor e narrador não se confundem. O autor é o fundador do mundo romanesco ao qual o narrador pertence”<sup>43</sup>. O narrador é figura da narrativa, mas não está entre nós, é algo distante e que se distancia ainda mais.

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia

---

<sup>41</sup> Não é intenção discutir a signo, neste estudo, mas não podemos deixar de citar a relação entre ideologia e signo formulada por Eagleton (p.172): “Se a ideologia não pode ser divorciada do signo, então o signo também não pode ser isolado das formas concretas de intercâmbio social. É apenas dentro destas que o signo “vive”, e, por sua vez, essas formas de intercâmbio devem estar relacionadas com a base material da vida social. O signo e sua situação social estão inextricavelmente fundidos, e essa situação determina a partir de dentro a forma e a estrutura de uma elocução. Temos aqui, então, o delineamento de uma teoria materialista de ideologia que não reduz simplesmente a um “reflexo” da “base” econômica, mas concede à materialidade da palavra, e aos contextos discursivos a que se pretende, o que lhe é devido.” Estas considerações vêm no bojo de Bakhtin (BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 31.).

<sup>42</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197.

<sup>43</sup> SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. p.37.



segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências<sup>44</sup>

Com o surgimento da escrita, o narrador se transforma e se apresenta outro, inicia-se a decadência de narradores que saibam contar uma boa história. A escrita possibilita a preservação e exerce o controle sobre os acontecimentos de forma mais consistente que a oralidade; na oralidade as experiências são intercambiáveis e vivas. Para Benjamin, os seres humanos estão privados da “faculdade de intercambiar experiências”<sup>45</sup>, isso porque “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que o seu valor desapareça de todo”<sup>46</sup>. Com a modernização da sociedade e com a instrumentalização do narrador, através do vídeo, televisão, cinema, internet, jornais, revistas, torna-se mais difícil a troca de opiniões sobre as experiências vivenciadas pelo narrador. A escrita é uma das tecnologias criadas pelo homem para preservar as experiências, além de preservar a capacidade produtiva do homem. Platão, em sua obra clássica *Fedro*, possibilita refletir sobre um momento histórico em que a narrativa começa a se distanciar do discurso vivo.

...quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Thoth: Eis, oh Rei, uma arte que tornará os gregos mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória. / — Oh, Thoth, mestre incomparável, uma coisa é inventar uma arte, outra julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão para os outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os

---

<sup>44</sup> BENJAMIN, 1994, p. 197-198.

<sup>45</sup> BENJAMIN, 1994, p. 198.

<sup>46</sup> BENJAMIN, 1994, p. 198.

homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de assuntos por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventaste um remédio para a memória, mas sim para a rememoração. Quanto à transmissão do ensino, transmites aos teus alunos, não a sabedoria em si mesma mas apenas uma aparência de sabedoria, pois passarão a receber uma grande soma de informações sem a respectiva educação! Hão de parecer homens de saber, embora não passem de ignorantes em muitas matérias e tornar-se-ão, por consequência, sábios imaginários, em vez de sábios verdadeiros!<sup>47</sup>

Com o surgimento da escrita, o narrador vai se transformando na medida em que esta nova técnica de registro se incorpora ao cotidiano da sociedade. A presença do narrador, aquele que sabe dar conselhos, que leva a sua mensagem e a alheia, não é mais necessária. Para Benjamin, a arte de dar conselhos tornou-se antiquada, porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis e as informações circulam velozmente.<sup>48</sup> Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem a outros, porque a arte de narrar está definhando ou transformando-se, e este processo vem de longa data, não é um processo dos dias atuais. O processo de expulsar gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo dá lugar a uma nova beleza, a uma nova forma de narrar, que está presente no romance, nos relatos históricos, no cinema, nos vídeo-clips, nos anúncios de produtos na televisão

---

<sup>47</sup> PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1994. p. 121.

<sup>48</sup> BENJAMIN, 1994, p. 203. “Se a arte na narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (Pensemos em textos como *A fraude*, ou *A águia branca*.) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.”

e tem se desenvolvido concomitantemente com as transformações ocorridas na sociedade.

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção. Porém este processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’. Na realidade, este processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.<sup>49</sup>

As discussões provocadas por Benjamin não estão distantes das de Platão, ambas vêm no alargamento e transformações da narrativa no mundo contemporâneo e não podem ser analisadas distante do contexto das produções culturais. O narrador que sabia contar histórias e mantinha uma relação viva entre o discurso e a vida, transforma-se e se relaciona com a informação num jogo de linguagem que circula rapidamente, à velocidade com que anda o mundo moderno. A informação não está mais vinculada com o diálogo vivo.

Narrar, para Benjamin, é similar à atividade de uma fiadeira; só que ao invés de uma linha, usa as experiências vivenciadas pelo ego e pelo alter ego. O resultado não é um tecido, mas o discurso. A arte de narrar histórias está estreitamente relacionada com a capacidade de ouvir, e esta está desaparecendo como em uma via de mão única.

---

<sup>49</sup> BENJAMIN, 1994, p. 201-202.

Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.<sup>50</sup>

As manifestações culturais produzidas no interior das relações sociais são alteradas, assim como as narrativas. Nas narrativas orais, a linguagem e a memória são importantes aspectos para o narrador. As histórias eram contadas de boca em boca, considerando a relação entre a vida, a linguagem e a memória. O narrador estabelece uma íntima relação com os acontecimentos e as experiências vividas e tem as suas origens, segundo Benjamin, na figura do marinheiro comerciante, do homem que veio de longe e que traz notícias de terras distantes; e do camponês sedentário, que conta histórias aos seus companheiros. Para Benjamin<sup>51</sup>, o reino da narrativa só pode ser compreendido se levarmos em conta o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. Mas, se eles foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. Neles, a voz e a palavra cruzam-se com a mão e o gesto, e aquele que narra não deixa de fiar, assim como aqueles que ouvem não deixam de fiar, para mais tarde fiar as histórias das terras distantes, trazidas para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhidas pelo trabalhador sedentário<sup>52</sup>. Artesanalmente, esta comunicação

---

<sup>50</sup> BENJAMIN, 1994, p. 205.

<sup>51</sup> BENJAMIN, 1994, p. 198-199.

<sup>52</sup> BENJAMIN, 1994, p. 199.

passa a apresentar marcas daquele que ouviu e altera a forma de narrar. Benjamin ressalta a importância da percepção da coletividade em diferentes períodos históricos:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existir. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a *Gênese* de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção. Os grandes estudiosos da escola vienense, Riegl e Wickhoff, que se revoltaram contra o peso da tradição classicista, sob o qual aquela arte tinha sido soterrada, foram os primeiros a tentar extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor....<sup>53</sup>

A decadência da narrativa oral se deve à falta de identidade entre o narrador e o ouvinte, em face da substituição das formas artesanais pela era da reprodutibilidade técnica. Na modernidade, a narrativa “abre mão” da experiência coletiva do narrador; em contrapartida, surge o narrador solitário do romance, anunciado por Benjamin como sendo o “indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais

---

<sup>53</sup> BENJAMIN, 1994, p. 167. Benjamin ressalta a importância da percepção da coletividade em diferentes períodos históricos. “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existir. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a *Gênese* de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção. Os grandes estudiosos da escola vienense, Riegl e Wickhoff, que se revoltaram contra o peso da tradição classicista, sob o qual aquela arte tinha sido soterrada, foram os primeiros a tentar extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor....”

importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.’<sup>54</sup> O narrador de um romance, ao relatar um fato, busca o sentido da vida nos seus últimos limites, fazendo com que o leitor passe a viver o relato, não importando se é de um fato distante, espacial ou temporalmente.

Villemessant, o fundador do *Figaro*, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. ‘Para meus leitores’, costumava dizer, ‘o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri’. Essa fórmula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe — do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição —, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência.<sup>55</sup>

A narrativa apresentada nos romances é uma das formas de substituição do narrador oral pelo da escritura. Quanto mais os processos culturais avançam e se tornam mais complexos, mais necessitam de novas tecnologias e diferentes formas de registro, provocando e alterando os já existentes. Na contemporaneidade, vivemos um outro tempo, que poderia ser denominado, em relação ao narrador, como um terceiro momento, o da informática, da telemática, o da digitação e da condensação das experiências humanas em imagens, clips, impulsos eletrônicos e do cruzamento de todos eles. As novas tecnologias provocam o texto, e ele se ramifica na confluência de várias vozes e imagens, num encontro entre o narrador, o espaço, o tempo, o sujeito e o leitor. O leitor quase que imóvel, participa do fluxo da narrativa simultaneamente e, transversalmente, da experiência subjetiva representada

---

<sup>54</sup> BENJAMIN, 1994, p. 201.

<sup>55</sup> BENJAMIN, 1994, p. 202-203.

no tempo e no espaço, por vezes não distinguindo qual é a sua experiência e qual a provocada pelo que vê/lê. O narrador, na sua complexidade, transforma o texto num espaço híbrido, numa rede de lembranças, acontecimentos, textos, imagens, objetos — um imenso hipertexto, um símbolo da barbárie. “Nunca houve um momento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.”<sup>56</sup> As tecnologias provocam o surgimento de um narrador que se adapte e transmude a cada momento, assim como o novo sujeito da história.

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escala de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretenso espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> BENJAMIN, 1994, p. 225.

<sup>57</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 28.

A barbárie se instala a cada momento e dela permanecem fragmentos. As narrativas orais necessitam de um narrador que conte as suas experiências e fie a sua trama; os romances e textos impressos exigem um narrador atento que teça a sua trama em signos impressos e deles possibilite múltiplas interpretações para dar sentido ao texto, ou seja é uma nova maneira de narrar os fatos. E desde os textos orais, passando pelos impressos, até as formas mais contemporâneas (cinema, televisão, clip, computador...), é cada vez mais complexo estabelecer uma forma precisa para o narrador. A cada momento surgem novas formas de narrativas para serem decifradas e compartilhadas pelos sujeitos que nascem na era do computador.

Benjamin apresenta a figura do narrador como aquele que pode recorrer ao acervo de toda a sua experiência, não só a dele, mas também, a experiência alheia, entendida a segunda situação como uma informação sobre um fato, um acontecimento, ou uma pessoa, uma personagem, “seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem viveu, seja na qualidade de quem as relata”<sup>58</sup>, não estando só quando fia a sua narrativa, mas encontra-se com muitas vozes que ecoam no seu enunciado, seja ele oral, escrito ou nas novas tecnologias, e a cada narrativa dá-se a continuidade da história, na relação entre o narrador e o seu ouvinte, o narrador e o leitor, o narrador e as provocações tecnológicas, na dialogicidade do tempo presente.

---

<sup>58</sup> BENJAMIN, 1994, p. 205.



#### 1.4. (Con)testando a história

A história, em uma análise primeira, nos encaminha a compreendê-la como sendo uma narração metódica de fatos significativos ocorridos na vida de um povo ou da humanidade. Mas quais seriam estes fatos? Quem os selecionaria como significativos? Responder tais questões nos remete a pensar que os fatos significativos existem independente de quem os seleciona e os enuncia. Alguns fatos são apresentados pela história, outros não, porém não deixam de ter existido porque ninguém os relatou. O fato toma consistência no momento da sua enunciação, não com isso esgotando o relato do acontecimento apresentado. O fato narrado pode ser um relampejo que anuncia uma tempestade ou uma chuva passageira.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. ‘A verdade nunca nos escapará’. – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.<sup>59</sup>

Os relampejos que anunciam as chuvas, algumas mais densas e tenebrosas, outras mais amenas, são como os textos históricos ou de ficção histórica, que não preenchem completamente os espaços deixados pela chuva. A história tradicional desconsidera os espaços vazios, descreve os fatos sem muita reflexão nem questionamentos, como blocos monolíticos centrados nas façanhas dos vencedores; portanto, não pode ver qualquer tentativa de outra história a não ser a deles.

---

<sup>59</sup> BENJAMIN, 1994, p. 224.

Walter Benjamin, no final de sua vida<sup>60</sup>, desenvolve uma concepção diferenciada de história entendida até então, que sintetizou em teses, e as denominou de “Sobre o conceito da história”. Nas teses critica a concepção de historiografia burguesa, cultivada pelo historicismo<sup>61</sup>, que reivindica a singularidade de cada momento da história humana, formando uma unidade em si, devendo o historiador, para sua compreensão, deixar de lado o curso global para reviver cada época de acordo com seus próprios critérios. Opõe-se às concepções que concebem o tempo como linear, preenchido pelos acontecimentos e que resulta no relato incontestável das manifestações múltiplas da vida humana; procura ver a história como uma história possível, entre outras, não a história oficial, mas uma história que poderia ter sido, em oposição à visão mítica da história imutável, retilínea e cíclica; vê a história como aberta e sujeita a transformações, (in)concluída e (im)perfeita, uma anti-história oficial, acentuando o caráter presente da história.

---

<sup>60</sup> MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 97. “Em Paris, ao longo de seu último ano de vida, sua irmã, apesar de seu estado de saúde, irá cumprir o papel de secretária, especialmente, talvez, para as ‘Teses (Sobre o conceito da história)’.”

<sup>61</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In: DUARTE, Rodrigo, FIGUEIREDO, Virginia (Orgs). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 365. “Benjamin — na primeira metade do século XX, e em conjunto com outras tentativas mais ou menos isoladas — tentou rever o projeto moderno/iluminista, típico do século XIX, mas que o transcendeu, que reduzia a relação com o passado ao registro historiografia [...] a historiografia tradicional, tal como ela se expressou do modo mais claro no Historicismo alemão, porte do pressuposto de que a historiografia pode subsumir a experiência privada/pessoal do passado (eliminando assim a modalidade do *testemunho*); para ela o passado deve ficar restrito à *ciência* do passado (a historiografia), descartando desse modo também a memória coletiva [...]; e, finalmente, para o historicismo a consciência temporal (seja ela do passado, do presente ou do futuro) deve ser sempre histórica, descartando assim a memória individual. Contra o Historicismo — que para Benjamin apenas reproduzia a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno — Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo, destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente. Essa nova “historiografia baseada na memória” *testemunha* tanto os sonhos não realizados e as promessas não cumpridas, como também as insatisfações do presente. Essa reescritura se dá em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história [...] tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escrituras.”

O historicismo, de acordo com a tese sete<sup>62</sup>, apregoa que o historiador se abstraia da sua pessoa no condicionamento presente para reconstituir o passado como tal, que se apresenta na ótica dos vencedores, como se fosse possível a neutralidade da história, sem considerar as múltiplas dimensões da história, as implicações de quem a narra — ponto de vista e a ideologia. O ensaísta possibilita que a história seja contada pelos vencidos ou a partir deles, aqueles que não tiveram a condição de apresentar os fatos, do local e tempo que se encontram, o presente.

Na primeira tese<sup>63</sup> sobre a história, Benjamin apresenta alegoricamente um fantoche vestido à turca diante de um tabuleiro de xadrez, e um sistema de espelhos cria a ilusão de que a mesa é totalmente visível, em todos os seus pormenores.

Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia

---

<sup>62</sup> BENJAMIN, 1994, p. 225. “Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialismo histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialismo histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.”

<sup>63</sup> BENJAMIN, 1994. p. 225. Primeira tese.

nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado “materialismo histórico” ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se.<sup>64</sup>

Benjamin apresenta a história como um relato de um autômato que a despeja de forma ordenada e linear “verdadeira e única história”, considerando-a translúcida como no espelho, pois ele fabrica a transparência, mas não é o fato, e sim a representação do fato e, dependendo da posição do espelho, a história poderá ser contada pelo autômato da forma que anão corcunda entender. O deslocamento do espelho possibilitará que historiadores e literatos históricos, entre outros que contam a história, apresentem outras representações, além e aquém da do anão, mas não excluindo a dele, do local e tempo em que a relata, a serviço de quem a relata, ou através de que boneco turco a relata.

Benjamin procura ver a história como uma história possível entre outras, não a história oficial dos vencedores, mas uma história que poderia ter sido, não tendo tido, porém, condição de ser. Em oposição à visão mítica da história imutável, construída de modo que responda a cada jogada do tabuleiro de xadrez, assegurando a vitória redentora de quem a manipula. Benjamin vê a história como aberta e sujeita a transformações, in-concluída e imperfeita, uma anti-história oficial e acentua o caráter presente da história. A

---

<sup>64</sup> BENJAMIN, 1994. p. 225.

sua reflexão sobre a história centra-se no *aqui e agora*<sup>65</sup>, privilegia a dança em ziguezague e não a história retilínea e continuada.

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de 'agoras', que ele fez explodir do *continuum* da história.<sup>66</sup>

Considerando o aqui e agora, os fragmentos e estilhaços da história, não há mais lugar para a historiografia tradicional que distancia o historiador e o seu “objeto” de estudo. A historiografia está sujeita às intempéries, aos relampejos, às chuvas, aos espaços lacunares, aos estilhaços... O historiador como também o romancista e o cineasta, deixam as suas marcas ao recolher os estilhaços, tanto no local em que recolheram, pois não recolhem todas, como na produção de seus textos.

---

<sup>65</sup> OSBORNE, Peter. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala. In: BENJAMIN, Andrew, OSBORNE, Peter. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiências*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 98-100. Considerando os escritos de Benjamin, principalmente no final de sua carreira, em relação ao tempo do agora, Osborne observa: “O tempo do agora recebe uma série de descrições mais ou menos apocalípticas nas últimas obras de Benjamin. Ele é ‘o agora de uma reconhecibilidade específica (bestimmten Erkenbarkeit) em que ‘a verdade está carregada de tempo a ponto de explodir’. É ‘um presente que não é uma transição, mas em que o tempo se mantém parado e chega a um termo’; ‘uma cessação messiânica do acontecer’ que fornece uma ‘oportunidade revolucionária na luta pelos oprimidos’. É o ‘momento do despertar’ que ‘liberta’ a história para o presente, ‘acende o explosivo que jaz no passado’, e ‘dinamita a época’, arrancando-a da continuidade reificada do tempo homogêneo. É um ‘lampejo’. Nele, é dito que o passado ‘atinge um grau mais elevado de realidade que no momento de sua existência’. Ele ‘coincide’ com o nascimento do ‘tempo histórico autêntico (echten historischen Zeit), o tempo da verdade’ É o lugar da estrutura cuja matéria é a história. [...] / ... o tempo do agora não é o tempo do instante absolutamente idêntico, aristotélico ou cosmológico, escolhido pelo historicismo como a base ontológica de suas cronologias. [...] Ele aspira antes a condensar no espaço pontual, unidimensional, do primeiro, não só um conteúdo histórico longitudinal, mas a presença da história como um *todo*, refratada através do prisma do presente histórico. Nem instante nem presente, o tempo do agora de Benjamin historiza a estrutura da instantaneidade, para produzi-la como interrupção, simultaneamente contraindo o presente na estase de sua fonte punctiforme e expandindo seu conteúdo histórico ao infinito, num ‘imenso resumo’ de toda a história da humanidade’. ‘Ao explorar o caráter dual, dialético, do presente, ao mesmo tempo como extensão duradoura e fonte punctiforme, ele afetua uma dupla conciliação: da natureza (instante) com a história (presente), e desse presente histórico (‘modernidade’) com a história como um todo (eternidade).”

<sup>66</sup> BENJAMIN, 1994, p. 229-230.

O fato que relampeja do passado, ao ser transposto para o texto, é atravessado pela cultura do local e do tempo do historiador. Nessa perspectiva, o discurso histórico passa, de forma implícita ou explícita, pela voz do historiador, romancista, cineasta, fazendo com que o fato seja apresentado sob a ótica de quem o enuncia, passando a ser um discurso marcado pelo tempo e espaço do enunciador.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. Esse inimigo não tem cessado de vencer.<sup>67</sup>

Na tessitura do romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, no início do século XX, os fatos históricos já vinham à tona via discurso, não de forma neutra e retilínea, e sim, considerando as múltiplas possibilidades da história. No início da narrativa, ao relatar a ida de Natividade e Perpétua ao Morro do Castelo, o narrador faz uma referência ao conhecimento do espaço geográfico<sup>68</sup>, que é impossível conhecer todos os lugares, logo é impossível

---

<sup>67</sup>BENJAMIN, 1994, p. 224-225.

<sup>68</sup> MACHADO DE ASSIS. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 947. “Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há

conhecer todos os fatos históricos, mas aqueles que interessam, e os mesmos são entendidos segundo a ótica de quem os relata. O narrador utiliza vários recursos para apresentar os fatos históricos de forma distanciada e irônica, não com isso deixando de comprometer-se com as transformações que estavam ocorrendo no Brasil.

No capítulo denominado “Recuerdos”<sup>69</sup>, em *Esau e Jacó*, o Conselheiro Aires, personagem e narrador, recorda Caracas, onde ele servia na qualidade de adido de legação e, estando em casa, de palestra com uma atriz da moda, de repente, ouvem um clamor grande, vozes tumultuosas, vibrantes, crescentes, e o conselheiro pergunta a Cármen que rumores seriam aqueles, ao que ela responde: “Não se assuste, amigo meu; é o governo que cai. Interpela ele novamente, ouvindo aclamações. Ela responde: “Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo”.

No embaraço e nos entrelaços de *Esau e Jacó*, emerge uma das formas de pensar a história brasileira: de um lado, a burguesia imponente, junto ao poder e, no outro, o povo que sofria as conseqüências do poder. No início é somente “recuerdos de uma atriz da moda”, depois passa a ser uma forma de pensar, e finalmente a história. São de personagens que viveram a história, testemunhos vivos, que o fato se transforma em história, logo ela vem carregada do processo ideológico, marcado do ponto de onde se encontram as personagens, os documentos, as ruínas. Estes elementos não falam por si, eles passam pelo crivo de quem os relata. É o narrador de *Esau e Jacó*, lendo os

---

muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo. / Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o Morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube.”

<sup>69</sup> MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 997.

fatos e observando as ruínas encontradas dos destroços do final do reinado e início da república no Brasil.

Ao relacionar a história e a literatura, Machado de Assis não tematiza os episódios de forma direta com a história tradicional; ele elabora analogias que, por vezes, não chamam a atenção do leitor em um primeiro momento, ocorrendo um vai e vem constante; são saltos certos, em busca da perfeição da linguagem. Referindo-se à elaboração da linguagem machadiana em relação à história e literatura, Sussekund faz um apanhado de outros críticos:

... a História é, sobretudo, assunto a ser narrado com minúcias. Nada mais diverso do texto machadiano, onde a própria narrativa é problemática e onde a História não é algo que se conta ou que se fala. E se tece no próprio modo machadiano de narrar. Modo que já foi chamado por Sílvia Romero de “perpétuo tartamudear”, por Haroldo de Campos de “estilo gago” e por Roberto Schwarz de “volubilidade”. Nos três casos a ênfase recai nessa espécie de vaivém, num estilo perpetuamente autor reflexivo, nessas frases que funcionam como erratas imediatas umas das outras, que impedem a fixidez, a coesão, a fluidez pouco problemática da narrativa histórica e romanesca de seu tempo.<sup>70</sup>

Na obra machadiana, as personagens não são condutoras diretas dos fatos históricos, elas assumem uma visão histórica dos fatos apresentados, não únicos, e também não necessariamente correspondentes aos fatos relatados pela história oficial.

---

<sup>70</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 19



Machado, assim como Benjamin, critica a concepção de história que se propagava em determinismos ingênuos, uma história unívoca e homogênea, a crença no progresso constante. Para Benjamin, a teoria social democrata alemã, associando o progresso da humanidade ao progresso da técnica, considerando a técnica em si um caminho de libertação, absolutizava o trabalho como valor revolucionário, sem considerar a questão da organização social das relações de produção. Benjamin acentua o conceito de trabalho não associado ao progresso histórico da humanidade, mas à catástrofe, a partir de uma visão de história dos vencidos e não dos vencedores, considerando, sobretudo, como os trabalhadores podem, ou não, dispor e servir-se dos produtos do seu trabalho.

A história, na concepção de Benjamin, é o descontínuo, a exceção, a ruína, e precisa ser repensada. Para ele, “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”<sup>71</sup> e que precisamos destruir o conceito de história que corresponde a essa verdade, e continua ele, “neste momento, percebemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção...”<sup>72</sup>

Anteriormente às teses, em *Origem do drama barroco alemão*<sup>73</sup>, Benjamin direciona o seu olhar para a alegoria como idéia básica da fragmentação, do cadáver, da ruína. A ruína faz saltar do passado o que foi, o que não foi, o que poderia ter sido. A ruína faz saltar do passado a possibilidade do presente daqueles que a fizeram mas não se encontram na

---

<sup>71</sup> BENJAMIN, 1994, p. 226.

<sup>72</sup> BENJAMIN, 1994, p. 226.

<sup>73</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

história dos vencedores, os vencidos. A história é construída da ruína do que poderia ter sido, do que foi ou do que deveria ter sido.

Na tese IX, metaforicamente, *Angelus Novus* — gravura de Paul Klee — o anjo da história

vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruínas sobre ruínas e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.<sup>74</sup>

A tese número nove ressalta a concepção de história como visão de ruínas, contra a filosofia do progresso, preferiria o anjo parar que prosseguir para o futuro. Progresso não é senão “tempestade” que impele o anjo incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce até o céu; assim, o passado de escombros e catástrofes está unido a um futuro de vaga esperança.

Cabe ao historiador tornar-se sensível aos apelos vindos do passado e observar a sua relevância para o presente. A figura central, na concepção de história, para Benjamin, é o quadro de Klee, ilustrando-a: o anjo está voltado para o passado, não podendo deter-se para salvar os mortos, porque uma tempestade vinda do paraíso, que é o progresso, o impele em direção ao futuro. Em lugar de mostrar a tragédia do progresso, a história tem por tarefa,

---

<sup>74</sup> BENJAMIN, 1994, p. 226. Tese número IX.

antes, fazer-se atenta à súplica dos derrotados, fazendo surgir das ruínas do passado o até então não apresentado pela história oficial, o que não foi contemplado: uma história do possível.

Nas teses sobre a história, mais especificamente na de número onze, Benjamin<sup>75</sup> apresenta reflexões sobre o “materialismo histórico” demasiadamente confiante nas vantagens do desenvolvimento tecnológico e que entorpecia a consciência dos trabalhadores socialistas. Um progresso constante e homogêneo conduzia a humanidade a uma harmonia e perfeição.

O conformismo, que sempre esteve em seu elemento na social-democracia, não condiciona apenas suas táticas políticas, mas também suas idéias econômicas. É uma das causas do seu colapso posterior. Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião de que ele nadava com a corrente. O desenvolvimento técnico era visto como o declive da corrente, na qual ela supunha estar nadando. Daí só havia um passo para crer que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava uma grande conquista política. A antiga moral protestante do trabalho, secularizada, festejava uma ressurreição na classe trabalhadora alemã. Nele, o trabalho é definido como ‘a fonte de toda riqueza e de toda civilização’. Pressentindo o pior, Marx replicou que o homem que não possui outra propriedade que a sua força de trabalho está condenado a ser “o escravo de outros homens, que se tornaram... proprietários.”<sup>76</sup>

Na concepção de história, para Benjamin, a tarefa do historiador materialista consiste em escrevê-la como história dos vencidos, uma história a

---

<sup>75</sup> BENJAMIN, 1994, p. 227-228.

<sup>76</sup> BENJAMIN, 1994, p. 227-228.

“história a contrapelo”. O historiador materialista pretende fazer emergir as esperanças não realizadas do passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente, conforme Gagnebin:

Para voltar a uma teoria da narração e da historiografia, as fraturas que escondem a narração não são, portanto, simplesmente as marcas da desorientação moderna ou fim de uma visão universal coerente. São, igualmente, os indícios de uma falha mais essencial da qual pode emergir uma outra história, uma outra verdade (da qual podem nascer outras histórias, outras verdades). Uma possibilidade que, cumpre repeti-lo mais uma vez, nunca é garantia. Nas teses ‘Sobre o Conceito de História’, a tarefa do historiador ‘materialista’ é definida, essencialmente, pela produção dessas rupturas eficazes. Longe de apresentar de início um outro sistema explicativo ou uma ‘contra-história’ plena e valente, oposta e simétrica à história oficial, a reflexão do historiador deve provocar um abalo, um choque que imobiliza o desenvolvimento falsamente natural da narrativa...<sup>77</sup>

Cabe ao historiador materialista resgatar do esquecimento a história dos vencidos e empenhar-se na libertação e redenção dos vencidos de ontem e de hoje.<sup>78</sup> O passado é objeto de resgate do historiador. Benjamin considera que o passado não vem até nós; ele nos envia sinais, os quais temos que entender. Cada geração recebe escassos sinais do passado e, é a partir da luta presente que podemos entrever a “verdade” das lutas que ocorreram no passado. Enfim, para Gagnebin<sup>79</sup>, a tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava futuros além

---

<sup>77</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 103-104.

<sup>78</sup> BENJAMIN, 1994, p. 224. Teses VI.

<sup>79</sup> GAGNEBIN, 1982, p. 60.

daquele que realmente ocorreu. É a não aceitação da cultura do silêncio, mas o desvelamento do esquecido.

A história deixa de ser um lugar consagrado onde impera o passado, para se instituir como um lugar de dimensão criadora no presente e no futuro. O passado não consegue ser preso em um templo, não se recupera, não se resgata, no máximo consegue ser representado, no sentido do ensaio, será ensaiado para ser apresentado e a sua estréia será também um ensaio.

O romance e o cinema também podem ser um ensaio da história, como a história pode ser um ensaio da própria história e, como obra de arte, o romance é, de certa forma, uma ruína, quando recupera um fato do passado, como por exemplo a Guerra do Contestado, pois apresenta o que poderia ter sido e não foi. As obras literárias que representam um momento histórico são ruínas de situações históricas anteriores, índices da existência do passado que possibilitam sua representação, indiciando a capacidade da obra literária transcender o seu momento e local de origem.

Como um romance, a história passa a circular livremente na temporalidade, trabalhando não em ordem cronológica, podendo andar de trás para frente ou de frente para trás, ou ainda de qualquer lugar, como fazem as narrativas no romance, sem considerar as amarras da cronologia.

Benjamin propunha um conceito de história baseado na necessidade de *intervir* sobre ela. (A história) A agoridade, princípio sincrônico desordenado/reordenado do artificial constructo linear imposto sobre o campo de ruínas do passado, representava uma concepção de pensamento histórico como exercício de vontade e responsabilidade política. Vontade de mudar o rumo da

história. Responsabilidade por buscar responder à  
esperança recebida do passado.<sup>80</sup>

O romance histórico e o cinema são possibilidades de apropriação da reminiscência que relampeja do passado. Godofredo de Oliveira Neto, professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre outros romancistas, na obra *O Bruxo do Contestado*, através do narrador, condensa as ruínas do tempo que antecede a Guerra do Contestado, a guerra e o período posterior ao fato em único texto, e nele os vários períodos se encontram, múltiplas narrativas se entrecortam, desfazendo a ilusão da linearidade entre os períodos históricos. O romance apresenta uma visão dos vencidos e trabalha com a descontinuidade da história.

É o passado e o futuro estabelecidos na agoridade. É a possibilidade de (re)pensar a história e a literatura a partir de uma outra ótica que não a ótica dos vencedores.

#### 1.5. A obra cinematográfica como reprodutibilidade técnica

Para Bakhtin, o texto é, em essência, uma unidade dialógica, resultante de inúmeras relações culturais. Sendo uma unidade dialógica, passa a ser uma unidade dinâmica, e como dinâmica exerce influência e, por complementação, também recebe interferência. Partindo deste princípio, uma área do conhecimento dialoga com outras áreas. O pensamento nasce do pensamento do outro, que é o resultado de todos os outros pensamentos, passando a ser o pensamento materializado em texto, que dialoga com os outros textos. Por isso, insistia Bakhtin na afirmativa que não existem mais palavras *virgens*;

---

<sup>80</sup> MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. p.126.

palavras com uma significação única e originária, sem nenhuma contaminação de uso. Ampliando a abrangência, entende-se melhor a linguagem do cinema, que deu origem à sétima arte, essencialmente formada por uma hábil confluência de várias outras artes<sup>81</sup>. O texto fílmico dialoga com diversos outros tipos de textos, entre eles, os históricos e literários.

O cinema<sup>82</sup>, como manifestação artística que alia imagem em movimento e sonoridade, dialoga com outras manifestações e diferentes áreas do conhecimento. Através da câmera, o cinema registra a sociedade em seus múltiplos aspectos e, de forma diferenciada da literatura, história, fotografia, pintura e teatro, representando a sociedade sob a ótica dos recursos técnicos.

---

<sup>81</sup> JUNKES, Lauro. *A narrativa cinematográfica: introdução à linguagem e estética cinematográfica*. Florianópolis, 1979. Texto mimeografado. p. 31-32. “O cinema aproveita elementos das demais artes: pintura, arquitetura, literatura, música, dança, etc. para criar uma nova forma de arte. [...] Mas, se o cinema é ‘arte síntese’, não é, por isso, parasita dessas outras artes, e sim uma arte autônoma, integrando elementos daquelas artes numa verdadeira síntese sinfônica. As ‘imagens’ no cinema não são da mesma natureza que nas artes plásticas. Neste, são imagens ‘luminosas’, resultantes de feixes de luz, e são imagens ‘em movimento’, portanto, mais vivas e dinâmicas. [...] O cinema pode servir-se das demais artes, mas sem a elas subordinar-se, antes subordinando-as aos novos cânones da linguagem cinematográfica.”

<sup>82</sup> RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001. p. 134-35. “1. Registro e impressão de imagens em movimento. Conjunto dos métodos e técnicas empregados para este fim (cinematografia). 2. Forma cinematográfica de narrativa, cujos signos têm como suporte uma película de celulóide na qual foram registradas imagens que são projetadas de modo a produzir sensação de movimento, geralmente acompanhadas por sons que são decodificados e reproduzidos. 3. Arte de criar, compor e realizar filmes cinematográficos. Formulado pelos irmãos Lumière, o vocábulo *cinématographe* (do gr. *Kinema*: movimento, e *graphos*, do verbo *graphein*: escrever, registrar, descrever) passou ao português, no início do séc. 20, como cinematógrafo. Referindo-se ao aparelho criado por Louis e Auguste Lumière em 1895, a palavra *cinematógrafo* reduziu-se com o tempo à expressão cinema e teve seu conteúdo (seu conjunto de significados) ampliado. Mas, assim como a palavra é muito mais antiga do que o aparelho dos Lumière, a técnica e a própria arte cinematográfica também o são, e ao longo de toda sua história estão – arte e técnica – estreitamente relacionadas. Há milhares de anos, os chineses já faziam o jogo das sombras, projetando sobre paredes figuras humanas ou de animais em movimento. No início do séc. 18, a ciência ocidental observou o fenômeno da persistência de visão. Na mesma época, o francês Louis Daguerre criava suas primeiras máquinas fotográficas. Décadas mais tarde, várias experiências ligando fotografia, projeção e movimento eram realizadas pelos cientistas. As imagens registradas no início do cinema – cenas familiares, cotidianas, ‘naturais’ (como se dizia na época) – abriram caminho para um espetáculo de arte, com a introdução de elementos básicos da narrativa linear: preparação, trama, clímax e desenlace. Filho da revolução industrial, primeira arte criada pela burguesia, o cinema se consagra como divertimento de massas, herdeiro da ópera, do teatro e do folhetim. [...] 4. Projeção cinematográfica. 5. Espectáculo cinematográfico. Exibição de obra cinematográfica através de equipamentos de projeção. 6. Atividade artística, técnica ou editorial no campo da cinematografia. 7. Casa de espetáculo, onde se projetam filmes cinematográficos. 8. Conjunto das produções cinematográficas de um autor, de um povo ou de uma época.”

... o cinema, através da técnica documental, disseca, examina e divulga todas essas outras formas de arte, exatamente porque o mesmo cinema não é só isso – uma arte — mas também é jornalismo, educação, política, propaganda e, sobretudo, comércio. Em lugar de arte, então (já que não é expressão direta de artesanato), é melhor dizer que se trata de uma criação industrial, reproduzível em massa e feita para as massas, tanto num sentido de fruição cultural e utilitária, como num sentido de desfechar a catarse coletiva.<sup>83</sup>

Como a literatura, o cinema tem o poder, próprio da obra de arte, de representar no presente, no “aqui” e “agora”, entrecruzando “realidade e irreabilidade”, “verdade e fantasia”, reflexões e devaneios em suas narrativas, a representação apresentada no cinema é o presente do espectador no momento que compactua e interage com a tela, fundindo-se o tempo da representação como o do espectador.

A narrativa cinematográfica pode — muito mais do que a narrativa literária e mais mesmo do que a narrativa teatral, devido à sua ilimitada mobilidade também de lugar — impor-se ao espectador como uma realidade imediata e direta criando nele a ilusão de estar vivendo a ação juntamente com alguma personagem, sendo levado a identificar-se com alguma delas. Isso porque a imagem fílmica está sempre no presente, atualizada aqui e agora. Mesmo que a ação recue ao passado, esse passado se apresenta como presente na imagem como vivendo agora.<sup>84</sup>

O cinema, como manifestação artística, não é cópia ou imitação pura e simples da natureza, mas a reestruturação ou transfiguração dela, sob a ótica

---

<sup>83</sup> GRÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 4.

<sup>84</sup> JUNKES, 1979, p. 101.



coletiva e individual do artista. Toda produção cinematográfica é trabalho de uma coletividade, não apenas por conter elementos específicos, mas por ter sido realizada por uma equipe (diretor, produtor, fotógrafo...) e por apresentar as marcas individuais do artista que também são resultantes de todo o seu processo histórico e social. O cinema estabelece uma relação entre o artista e o mundo, mais subjetiva e significativa do que a realidade exterior, atenuando as fronteiras entre a arte e a técnica através de película e equipamentos técnicos de alta qualidade.

### 1.5.1. Reprodutibilidade técnica

Walter Benjamin, que esteve por algum tempo envolvido com as atividades intelectuais da escola de Frankfurt, na Alemanha, em meados de 1930, publicou, originalmente em 1936, após período de longa reflexão sobre a arte estética do final do século XIX e início do XX<sup>85</sup>, um ensaio sobre a arte popular denominado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade

---

<sup>85</sup> Walter Benjamin correspondia-se regularmente com os seus pares para discutir e apresentar as suas idéias, entre as suas correspondências observa-se, a seguir, dois fragmento retirados do texto “O cosmo em filme: sobre o conceito de espaço no ensaio ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin”, da obra organizada por Andrew Benjamin e Peter Osborne denominada *A filosofia de Walter Benjamin*. 1. Correspondência enviada a Max Horkheimer em 16 de outubro de 1935: “Desta vez meu projeto se ocupa em demarcar o local exato do presente que será o ponto de fuga de minha construção histórica. Se o tema do livro é o destino da arte no século XIX, então esse destino só tem alguma coisa a nos dizer porque está contido no tique-taque de um relógio, cujo carrilhão penetrou antes *nos* ouvidos. Quero dizer isto que é para nós que a hora fatal da arte soou; e detectei sua assinatura numa série de reflexões preliminares que se intitula ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’. Essas reflexões procuram dar à questão da teoria estética uma forma verdadeiramente contemporânea, de maneira completa, evitando quaisquer conexões não mediadas com a política. Essa notas, que não levaram em conta material histórico quase em lugar algum, não são extensas mas de natureza puramente fundamentais.”; 2. Correspondência enviada a Gershom Scholem em 23 de outubro: “Este [ensaio] promoveu recentemente, de maneira decisiva, várias descobertas fundamentais no domínio da história da arte. Ao lado da esquematização histórica que esbocei acerca de quatro meses atrás, vou montar uma espécie de ‘grade’, um plano esquemático, em que todos os pormenores terão de ser inseridos. Essas considerações ancoram a história da arte do século XIX no reconhecimento (Erkenntnis) de sua situação contemporânea tal como a experimentamos. Eu as tenho mantido sob grande segredo, já que são incomparavelmente mais fáceis de roubar que a maioria de minhas idéias. Seu título preliminar é ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’”. Os dois fragmentos ilustram a preocupação de Benjamin com o ensaio que iria apresentar ao grande público, em 1936. KOCH, Gertrud. In: BENJAMIN, Andrew, OSBORNE, Peter. (Orgs.) *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 310. p. p. 215-216.

técnica”<sup>86</sup>, e nele discute a nova estética da reprodução técnica, ou seja, a nova indústria do belo.

A obra de arte foi sempre suscetível de imitação. Os discípulos imitavam o mestre, na Antiga Grécia; passados mais de vinte e três séculos, a cena se repete. Mas a questão centra-se agora não mais na imitação da obra de arte e sim na nova maneira de reproduzi-la, alicerçada na reprodução técnica<sup>87</sup>, que possibilita a reprodução multiplicativa do objeto artístico originariamente individual, dando existência ao objeto artístico em série, como os *compact disc*, a fotografia e o cinema, tornando complexo identificar o original e distingui-lo da cópia, técnica que Benjamim responsabiliza pelo desaparecimento da “aura”.

O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem desenvolvendo intermitentemente, através de saltos

---

<sup>86</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: *Magia e técnica, arte e política*. (Tradução de Sergio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1994. O mesmo texto, com outra tradução, encontra-se, também, na obra: WALTER Benjamin. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In.: GRÜNNEWALD, José Lino. (Seleção, tradução e prefácio) *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

<sup>87</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 15-16. Desde o final do século XIX, com o surgimento da energia elétrica, da máquina e posteriormente o cinema, a burguesia se apodera de toda a tecnologia para disseminar as suas idéias. “A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema. Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão. Não deixava por menos. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite uma imagem numa película sensível, torna visível esta imagem graças a produtos químicos, projetar esta imagem com outra máquina, e isto para uma quantidade de pessoas. Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere. [...] E durante muito tempo aceitou-se essa interpretação. Hoje – apesar de as coisas terem mudado muito [...] ainda há em nós restos bem fortes dessa maneira de entender o cinema.”

separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa — a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX.<sup>88</sup>

As técnicas de reprodução apresentam-se, para o período histórico, como um fenômeno novo, chegando, ao final do século vinte, a sua reproduzibilidade ao computador. Mas qual a relação entre o dialogismo<sup>89</sup> e a reproduzibilidade técnica? O primeiro se estabelece por vias da relação de diálogos, a palavra dialoga com a palavra, um texto dialoga com outro, uma forma de expressão artística dialoga com outra. A palavra, o texto, a expressão artística não se apresentam puras. A segunda procura estabelecer a imitação, chegando até a sua reprodução mais perfeita, a técnica. O texto literário dialoga com outros textos e, ao contrário do fílmico, relaciona-se de forma mínima com a técnica, entendida como tecnologia. A técnica no romance centra-se na sua estruturação, no narrador, tempo, espaço e na forma em que o texto é estruturado. Na acepção dicionarizada da palavra “técnica”, para o romancista, é absolutamente insignificante, pois não importa se ele

---

<sup>88</sup> BENJAMIN, 1994, p. 166.

<sup>89</sup> BARROS apud BARROS, FIORIN, 1994. p. 2-3, “Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso. [...] O dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto. [...] Para o autor, só se pode entender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico. Em outro termos, concebe-se o dialogismo como espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as freqüentes referências que faz Bakhtin ao papel do ‘outro’ na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz.”

escreve a lápis, com uma velha máquina de escrever ou um computador de última geração, o resultado será o mesmo; mas, no cinema, o uso de lentes, aspectos de iluminação e equipamentos tecnicamente perfeitos são fundamentais para a qualidade do filme.

Os gregos só conheciam duas técnicas de reprodução: a fundição e a cunhagem. A gravura na madeira consegue a reprodução muito tempo antes de a imprensa permitir a multiplicação da escrita e do desenho. Com a litografia, as técnicas de reprodução marcaram decisivamente as transformações. A litografia permite às artes gráficas não apenas se entregarem ao comércio das reproduções em série, mas de produzirem, diariamente, obras novas. Seu papel é suplantado pela fotografia. Com ela, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais, que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva. O fotógrafo fixa as imagens no estúdio de modo tão veloz como o ator enuncia as palavras.

Segundo os princípios de Benjamin, uma reprodução nunca é completa. Por mais perfeita que ela pareça, falta sempre algo: “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”<sup>90</sup>. O aqui e agora do original constitui a autenticidade da obra e trazem implícito, o complexo e sutil conceito da “aura”. A noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não. Mas diante da reprodução feita pela mão do homem, o original mantém plena autoridade. Não ocorre o mesmo no que concerne à reprodução técnica, pois ela está mais independente do original.

---

<sup>90</sup> BENJAMIN, 1994, p. 167.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.<sup>91</sup>

Mesmo com todas as técnicas disponíveis de reprodução, nunca se atinge a aura<sup>92</sup> da obra de arte; pois a aura seria uma espécie de característica divina da obra. A reprodução está cada vez mais terminando com essência histórica e com a educação cultural, legado da obra. O que se vê hoje é um processo de “dessacralização“, de massificação em relação à obra de arte.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em

---

<sup>91</sup> BENJAMIN, 1994, p. 168.

<sup>92</sup> JUNKES, Lauro. *A fragmentação da plenitude: por uma teoria do símbolo e da alegoria*. Florianópolis: UFSC, 1992. (Trabalho apresentado à Comissão Examinadora do Concurso Público para Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina no campo de conhecimento de Teoria da Literatura) p. 64-65. “Benjamin começou a falar em ‘aura’ a partir de sua experiência com haxixe, por volta de 1928. [...] O conceito de aura é extraído da esfera teológico-religiosa, apontando para a origem religiosa e função de culto da arte e indica halo ou iridescência que circunda tenuamente uma rama ou uma cordilheira, indiciando o ‘próximo’, quando olhados num fim de tarde de verão, contra o sol – algo ‘longínquo’, metáfora da divindade. Esse ‘longínquo’ é também ‘o outro’ – e arte moderna, a partir de Baudelaire, destrói a aura na experiência do choque. O texto de Baudelaire ‘Perte de l’Auréole’ constitui um dos pontos de partida para Benjamin construir sua teoria de destruição da aura na arte, devido aos choques causados pela vida moderna, tal como o poeta perde sua auréola no choque com a multidão no tráfego da avenida parisiense. A obra aurática se caracteriza por incrustar-se na tradição religiosa e assim distanciar-se com relação à experiência do observador. Na época da reprodutibilidade técnica, a arte, perdendo sua aura, aproxima-se até extinguir-se a distância.”

todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente poderoso é o cinema.<sup>93</sup>

A aura nasce relacionada ao mágico e, posteriormente, passa ao religioso. Os objetos de arte considerados autênticos estavam envoltos por uma espécie de aura, com uma marca do aqui e agora que os tornava únicos. Com a desvinculação, desde a Renascença, da aura aos rituais mágico-religiosos desenvolve-se o culto à beleza, no final do século XIX, e com ela surge a reprodução fotográfica e, posteriormente, o cinema.

As formas de sentir e de perceber a arte e a sociedade pelo homem são alteradas nos diversos períodos históricos<sup>94</sup>. A forma orgânica que é adotada pela sensibilidade humana não depende apenas da natureza, mas também da história. Contudo, os antigos não estavam preocupados em mostrar as transformações sociais que implicavam seu modo de percepção. Hoje,

---

<sup>93</sup> BENJAMIN, 1994, p. 168-169.

<sup>94</sup> JUNKES, 1979, p. 6-7. “A arte é um fenômeno social: o homem é um ser social e só pode realizar-se plenamente em sociedade. Essa sociedade molda em certo sentido os seus componentes e, conseqüentemente, influi na atividade da criação artística. Mas, reciprocamente, a arte também pode influir na sociedade, enriquecendo-a e abrindo-lhe novos horizontes. Cada sociedade, cada época histórica tem sua arte, pois a arte é um fenômeno social. Toda arte implica algum condicionamento pelo seu tempo e representa a humanidade de conformidade com as idéias, aspirações, necessidades e esperanças de uma situação histórica particular, embora a arte não seja feita só para essa época, e sim para toda a posteridade. Por essa razão, isto é, por ser condicionada e condicionante, no ambiente em que nasce, a arte modifica-se no decorrer dos tempos e de acordo com os diversos lugares. A própria razão de ser da arte modifica-se de um lugar ou época a outro. Assim, por exemplo, a arte em sua origem foi magia – um auxílio mágico do homem para dominar o mundo real inexplorado. Hoje a arte é mais um instrumento de comunicação de idéias e emoções, um meio de interação e engajamento humano, de transformação do mundo e da sociedade. A arte não é cópia ou imitação pura e simples da natureza, mas reestruturação ou transfiguração da natureza, segundo uma vivência interior específica do artista. A arte estabelece uma relação entre o homem e o mundo. Exprime uma realidade interior do artista, mais intensa e significativa do que a realidade exterior, captada através dos sentidos. A arte difere da realidade bruta, constitui uma supra-realidade, uma realidade mais pessoalmente profunda, porque nos sugere o que há de indizível no real, através de sua virtual simbolização.”

estamos mais bem situados do que eles para compreender isso. As modificações a que assistimos podem se exprimir como um declínio da aura. Assim, permanecemos em condições de indicar as causas sociais que conduziram a tal declínio.

Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único.*<sup>95</sup>

Para Benjamin, a estátua de Vênus era vista de forma diferente entre os gregos antigos e os medievais. Os gregos adoravam a estátua e os medievais a consideravam algo maléfico. Embora a estátua tenha sido interpretada, vista de maneira diferente, por causa da tradição, ela não perdeu a sua unicidade, a sua particularidade, a sua aura. Porém, é claro que se reproduzíssemos a estátua, através da fotografia, por exemplo, estaríamos privando-a de sua aura, pois teríamos em mãos apenas a cópia e não o original.

Ao analisarmos uma estátua em uma catedral, por exemplo, encontramos nela o valor da obra como objeto de culto e o seu valor como

---

<sup>95</sup> BENJAMIN, 1994, p. 170.

realidade exibível. Por outro lado, encontramos o valor enquanto trabalho visível que, de certo modo, chega a ser comercial. Estes dois modos de valorar a obra de arte são opostos, evidentemente, porém em ambos, a obra, se não reproduzida, contém a sua aura.

Com a fotografia, o valor de exibição na obra de arte começa a empurrar o valor de culto para segundo plano. A fotografia reproduz a obra, fazendo com que se dê mais ênfase à parte de exibição, ou seja, o que se pode mostrar exteriormente na obra de arte. A fotografia toma o lugar daquilo que é particular da obra original, a sua aura. Com a fotografia, a obra de arte pode ter perdido sua aura, porém tornou-se mais acessível a um maior número de pessoas e o valor de ritual passa a ser de exibição. O cinema e a fotografia possibilitam a democratização da arte, chegando a lugares e a pessoas que não teriam acesso à obra de arte ou à representação de fatos.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. Em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> BENJAMIN, 1994, p. 172.



Benjamin enfatiza o processo democrático participativo das artes denominadas populares — fotografia e cinema — demonstrando otimismo em relação à nova tecnologia que se apresenta<sup>97</sup>.

Porém, diante de uma obra de arte é necessário concentrar-se, para poder mergulhar dentro dela e descobrir o que ela traz de mais essencial. Todavia, o que se vê hoje, principalmente por causa do cinema, é um apenas divertir-se, distrair-se com a obra de arte. Mas, a função da obra vai além dos parâmetros da diversão.

#### 1.5.2. Relações entre o texto e a tela

As relações entre o texto literário ou histórico e o cinema são múltiplas. Enquanto o texto, sobretudo o romance, aguarda o leitor que transformará as palavras em imagens, na tela as imagens em movimento serão, pelo espectador, transformadas em palavras ou em pensamentos e sensações. Estas relações não são recentes, datam do surgimento do cinema.

---

<sup>97</sup> A posição de Benjamin tem suscitado discussões acaloradas dos teóricos que se ocupam do assunto, enquanto para Benjamin os meios constituem um veículo de democratização e politização em que possibilitam às massas o acesso aos bens culturais, Adorno vê como uma forma de alienação e controle psicológico do consumidor, que passa de sujeito a objeto, em um processo capitalista no qual a meta é sempre a obtenção do lucro. Junkes (1992, p. 67) apresenta as divergências de estudiosos em relação às posições de Benjamin: “Criticando a tese bejamineana da aura, Adorno não atribuída à destruição do ‘aqui e agora’ da obra a perda do caráter de evidência da arte, mas considerava que a ideologia dominante pode habilmente restituir aura à obra, reforçando seu caráter fetichista, facilitando sua comercialização. Conforme observa Marc Jimenez (1977: 95-96), ‘para Adorno, o erro de Benjamin foi ter acentuado paradoxalmente a diferença entre o aspecto aurático e o aspecto tecnológico, não reconhecendo que o antagonismo no interior do conceito de técnica podia desaparecer, e não procurando relacionar corretamente o estado das forças produtivas às relações de produção. A dicotomia entre a obra-de-arte ‘pura’ e a obra tecnológica não se justifica, e a distinção entre o aspecto aurático e o aspecto tecnológico só pode conduzir a enganos”. A discussão ocorre em outros estudos e retorna ao meio acadêmico de tempos em tempo.

### 1.5.2.1. A tela e a história

Todo o filme pode ser considerado um documento de sua época; o que pode variar é o grau de confiabilidade correspondente aos vestígios de um acontecimento do passado. Ele é um testemunho da sociedade que o produziu, das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas de uma época. Nenhuma obra cinematográfica poderá estar neutra em relação ao período histórico em que foi produzida, mesmo aquela aparentemente alienada, permitindo afirmar que todo filme é possível ser utilizado como documento.

Carlos Heitor Cony, em ensaio publicado pela *Folha de São Paulo*, denominado “O Gabinete do Dr. Caligari”, não só relata a utilização de um fato que se transforma em filme, como o filme que serve de documento histórico:

Seis anos depois da estréia de *O Gabinete do Dr. Caligari*, um de seus roteiristas, Hans Janowitz, esteve em Paris com o conde Etienne de Beaumont e dele ouviu a declaração: - ‘O filme é tão fascinante e obscuro como a alma alemã. Ele anuncia alguma coisa séria. A alma francesa falou na Revolução. Todo mundo espera pelo que vocês têm a revelar ao mundo’. O conde não precisou esperar muito. Em menos de dez anos, o nazismo era uma ‘coisa séria’ e, queiram ou não os historiadores, revelava uma expressão fascinante e obscura da alma alemã. Em 1913, Janowitz perambulava por Hamburgo atrás de uma moça pela qual se apaixonará. Encontrou-a num parque de diversões, percebeu que ela fora atraída a uma barraca onde se exibia um hipnotizador. Perdeu-a de vista. No dia seguinte, acharam a moça estrangulada num matagal próximo ao parque. Janowitz foi ao enterro e viu, escondido entre as colunas da igreja, o hipnotizador. Este seria o embrião do filme mais importante do expressionismo alemão. Carl Mayer, o outro roteirista,

tivera problemas durante a 1ª guerra mundial, quando fora torturado por oficiais do Corpo de Saúde. Ao ser desmobilizado, pretendia escrever um livro contando os horrores a que fora submetido. Tornando-se amigo de Janowitz, resolveram fundir as histórias numa só. Nascia o filme, mas faltava o nome. Eles liam algumas cartas de Stendhal (sempre Stendhal nessas embrulhadas!), e descobriram o nome de um oficial que o escritor conhecera em Milão: Caligari. O roteiro estava pronto. [...]Aprovado o roteiro, os cenógrafos executaram num espaço mínimo aquele que seria o cenário mais original do cinema: nascia o expressionismo alemão em conteúdo e forma...<sup>98</sup>

O valor documental do filme está relacionado diretamente com o olhar e a perspectiva de quem o analisa, no caso Cony. É a partir do aqui e agora que são estabelecidas as relações com o filme. Um filme é sempre presente, sua história, o pano de fundo podem pertencer ao passado ou ao futuro, mas quando projetada na tela, a imagem está sempre no presente, ou melhor, representa no presente. Estabelecendo relação direta do espectador com as personagens, o primeiro toma as dores dos segundos, sofre ou fica em estado de felicidade com o filme.

Um filme diz tanto quanto for questionado do presente, pois é no presente que ele se apresenta. São infinitas as leituras de cada filme, alguns podem reconstituir melhor os gestos, o linguajar, os vocábulos, a arquitetura e os costumes de uma época, sobretudo aqueles em que o enredo é contemporâneo à época de produção. Além destas representações, eles podem representar a mentalidade da sociedade, incluindo as ideologias, e muitas

---

<sup>98</sup> CONY, Carlos, Heitor. *O Gabinete do Dr. Caligari*. In: LABAKI, Amir (Org.) *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 13-14.

vezes sem a consciência de quem produziu o filme; em outras circunstâncias os filmes podem reconstituir períodos históricos ou aqueles que virão.

Desde o período da Antiga Grécia, a história vem sendo explorada, na sua temática, por muitas formas de representações artísticas. Com o advento do cinema, a relação entre arte e história alcançou níveis muito mais abrangentes e populares de até então. O grande público, na atualidade, tem mais acesso aos fatos históricos através das telas do que pela leitura ou pelos bancos escolares, relevando que os filmes alcançam as massas por serem acessíveis, via locação de fitas ou através da televisão, em contrapartida ao alto preço das obras impressas e a qualidade do ensino no Brasil. A popularização dos fatos históricos se deve, em grande parte, aos filmes históricos.<sup>99</sup>

Os filmes históricos, aqueles em que o enredo se reporta à época passada, em relação à sua produção e não ao espectador, são também documentos históricos do período da produção. Todo o filme que tematiza um fato histórico é uma representação do passado e um documento do período em que foi produzido; nele pode-se observar a forma em que a sociedade da época, ou de um grupo social, observava e representava o mundo, e, como discurso do passado e no passado, está impregnado de subjetividades. No

---

<sup>99</sup> Entende-se por filme histórico aquele que aborda acontecimentos históricos cuja existência é comprovada pela historiografia. Como exemplo podemos citar *A lista de Schindler* (1993, S. Spolberr), *Spartacus* (1960, S. Kubrick), *Arainha Margot* (1994, Patrice Chéreau), *Carlota Joaquina* (1995, Carla Camurati). Para Anelise R. Corseuil (CORSEUIL, Anelise R., CAUGHIE, John. *Palco, tela e página*. Florianópolis: Insular: 2000. p. 130) “o termo ‘filme histórico’ tem sido utilizado para definir o filme de época, como um filme de qualidade em que a mise-en-scène é ricamente detalhada, ambientando a ação ao contexto histórico de forma ‘natural e harmoniosa’. Para Jameson e Guy Debord o retorno à história no texto ficcional contemporâneo é definido como um pastiche, ou seja uma paródia destituída de conteúdo político, uma vez que diferentes formas estéticas são transformadas em uma comodidade facilmente consumidas por diferentes audiências. O cinema histórico pós-moderno de Jameson não discerne entre as diferentes formas de representação da história na produção cultural contemporânea.”

filme histórico encontra-se uma visão sobre um objeto passado, podendo ela se aproximar mais do fato histórico ou distanciar-se dele. A história, o filme histórico, o romance histórico não contêm a verdade plena de um acontecimento, mas um fragmento, um relampejo. Mesmo que um filme aborde fatos históricos, nunca será o fato, mas a representação do fato, uma possível reconstituição do fato e, portanto, de algo que apenas o representa e que não coincide de forma plena com ele.

#### 1.5.2.2. Tela e literatura

A relação entre o texto literário e o cinema é uma via de mão dupla; tanto o cinema utiliza-se da literatura como a criação romanesca muito interagiu com a linguagem cinematográfica. O cinema como criação artística mais recente<sup>100</sup> do que a literatura, possibilita uma relação unilateral com ela. Atualmente, a relação se altera; muitos filmes são produzidos e, aproveitando seu sucesso de bilheteria, posteriormente são convertidos em textos escritos em forma de romance, ou como forma de divulgar textos que se encontravam restritos a um pequeno público; contudo, é expressiva a maioria de textos literários vertidos para o cinema.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 8. O cinema surge inicialmente na Europa Ocidental e na América do Norte e posteriormente no Brasil. “Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só havia sido abolido respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema. / A novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente a cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895 – 1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da capital, e em algumas outras cidades. Em 1898, foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil.”

<sup>101</sup> RIO DOCE, Cláudia Camardella. *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*. Florianópolis: UFSC, 1996. (Dissertação de mestrado) p. 70: “É notória a abundância de romances

O texto literário, ao ser adaptado para o cinema, sofre alterações no momento de ir para a grande tela, descontentando os leitores mais atentos aos detalhes que, comumente, aguardam fidelidade em suas interpretações; em outros casos, as adaptações se tornam novas obras, conseguindo bons resultados artísticos como de representação histórica<sup>102</sup>. *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, publicado em 1953, é um exemplo mais amplo de uma obra literária que passa para a grande tela. Surge como um texto autobiográfico e como um relato histórico do primeiro período de governo de Getúlio Vargas e é levado às tela pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, em 1984. O filme não é literatura, mas também é; não é a história, mas também é. As duas manifestações artísticas representam a história de forma diferenciada e não menos contundente.

A linguagem utilizada pelo cinema é mais dinâmica do que a literária, no sentido do movimento, o que justifica as lacunas criadas por ela, as quais

---

cinematografados no início do cinema brasileiro. Em *Pioneiros do Cinema Brasileiro*, onde Jurandyr Noronha faz o levantamento das produções brasileiras de ficção na época do filme mudo, que abrange o período entre 1908 e 1933, podemos verificar: *Inocência* (1915), de Visconde de Taunay; *A moreninha* (1915), de Joaquim Manuel de Macedo; *O Guarani* (1916), tendo uma nova versão em 1926), *Lucíola* (1916) e *A viúvinha*, de José de Alencar; *O Cruzeiro do sul* (1917), baseado no romance *O Mutado* de Aluísio Azevedo; *Iracema* ou *A virgem do lábios de mel* (1919, refilmado em 1931) e *Ubirajara* (1919) de José de Alencar; *Os faroleiros* (1920), baseado no conto de Monteiro Lobato; *O Garimpeiro* (1920) e *Escrava Isaura* (1929) de Bernardo Guimarães.” Esta tendência continua nos dias atuais.

<sup>102</sup> GONÇALVES FILHO, Antonio. *A palavra naufraga: ensaios sobre o cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 218-219. No ensaio “Flautista espanta ratos da política em Hamelin”, o autor estabelece relações entre a obra e a sua adaptação: “Um musical de Jacques Demy sem canções de Michel Legrand e cenários de cores artificiais parece algo tão inconcebível quanto Paris sem a torre Eiffel. No entanto, o francês Demy não só conseguiu bons resultados a outro parceiro musical, o inglês Donovan, como realizou uma fábula de natureza política fora de sua terra natal. Filmada há quase vinte anos na Alemanha, *A lenda da flauta mágica* deveria ser uma transposição do conto dos irmãos Grimm sobre o flautista que livrou Hamelin da peste negra. Foi além disso. Com o apoio do produtor David Puttnam (O último imperador) Demy fez um libelo contra a Igreja, o Estado e as elites irresponsáveis, piores que os ratos de Hamelin. (...) O filme não disfarça a sujeira e as péssimas condições de higiene em que estava mergulhada a Europa no ano de 1348, quando começa a saga do flautista com poderes sobrenaturais. (...) Jacques Demy fez de *A lenda da flauta mágica* uma fábula politizada, o que não significa necessariamente uma fábula chata. Há elementos de puro encantamento, como a cena em que o flautista (Donovan) guia as crianças por uma estrada dourada, deixando para trás dois seres perdidos, ratos e homens...” O filme passou, necessariamente, por quatro tipos de textos: a narrativa oral; o texto escrito pelos irmãos Grimm; o roteiro adaptado; e por fim o texto filme.

se diferenciam das apresentadas no texto literário, que são preenchidas pelos leitores. O texto, na literatura, é apresentado com multiplicidade de significação através da palavra escrita; o cinema reduz-se à significação apresentada na tela, facilitando a sua assimilação pelo imediatismo das cenas.

No cinema o signo e a coisa significada tendem a coincidir. São os seres e as coisas mesmas que se manifestam e falam, pois o cinema se exprime pela imagem luminosa em movimento. A linguagem fílmica utiliza-se muito menos do que outras linguagens de signos abstratos, porque nele os signos (imagens) não as próprias coisas. Sendo representativa, a imagem impõe-nos um fragmento de realidade. Por isso, a imagem fílmica (ao contrário da palavra) é perfeitamente precisa e unívoca, pelo menos naquilo que representa.<sup>103</sup>

Múltiplas são as relações e as divergências entre as duas manifestações artísticas: cinema e literatura. A literatura provoca o leitor para que participe do texto e com ele estabeleça relações com o seu processo histórico e cultural — em um romance, a personagem e os locais que ela frequenta não são concebidos da mesma forma por outro leitor no mesmo período histórico e tão pouco em períodos diversos; o cinema apela para visão e emoção instantânea produzida no espectador que, conduzido pela representação virtual, não interfere em nenhum momento com sua imaginação e subjetividade pessoal. Melhor esclarecendo: o cinema, através do olhar fixado na dinâmica das imagens, não permite ao espectador condições de mais ampla reflexão ou ampliação imaginativa. Já a obra literária se desdobra lentamente diante do leitor e, sendo abstrata a representação verbal, exige muito maior trabalho imaginativo do leitor na concretização do texto. Desta forma, o cinema é uma realidade exterior, um mundo que quase se esgota em si mesmo, fecha-se em

---

<sup>103</sup> JUNKES, 1979, p. 34.

si, ao passo que a literatura é uma realidade interior, recriando o mundo, cujas possibilidades estão sempre em aberto.

O roteirista francês Jean-Claude Carrière, colaborador do cineasta Luis Buñuel (1900-1983), em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, questionado sobre a adaptação de *Um amor de Swann*, de Proust e *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, respondeu:

Metade de meus trabalhos é feito de adaptações e metade de argumentos originais. Não sou um gênio como Shakespeare ou Balzac. E mesmo Shakespeare e Molière adaptavam histórias. Uma vez perguntaram a Marguerite Yourcenar por que ela passava até seis meses traduzindo poemas gregos quando poderia produzir histórias originais. Ela respondeu que era a mesma coisa, que as histórias se pareciam. O que fazemos é procurar um ou outro dado diferente. Tento ficar íntimo do livro e depois simplesmente o fecho e conto a minha história. Não há duas pessoas no mundo inteiro que leiam um livro da mesma maneira.<sup>104</sup>

Cada leitor é um universo particular de sua época e, ao mesmo tempo, uma síntese de todas as épocas, e a sua leitura é diferenciada dos demais, mas ao mesmo tempo apresenta a síntese dos demais leitores; cada leitor dispõe de uma enciclopédia pessoal que lhe permite mais ou menos amplo acesso concretizador ao texto. O cinema instaura uma visão objetiva, através do olho eletrônico da câmera; mesmo que, por vezes, ele possa sugerir, sua forma tem caráter mais objetivo, através da imagem, pronta e irretocável, reservando bem menor espaço para a função de imaginar. No caso da literatura, o

---

<sup>104</sup> CARRIÈRE apud GONÇALVES FILHO, 2001. p. 115.



narrador<sup>105</sup>, aquele que apresenta a história, esforça-se para, de uma forma ou de outra, apresentar ao leitor o que se passa, provocando-o para que participe do texto, requerendo bem maior envolvimento imaginativo.

O texto literário, ao ser representado pelo cinema, passa pela reescritura, já não é mais o romance em linguagem verbal, é um roteiro<sup>106</sup> que se concretiza em filme, de linguagem sobretudo visual, e ambos, romance e filme, têm o poder extraordinário, próprio da criação artística, de tornar presente o que é ausente, próximo o distante, atravessar a história com a ficção, a verdade com a fantasia, a reflexão com os devaneios.

## 1.6. Literatura e história

Paul Veyne afirma que a história<sup>107</sup> é um “romance verdadeiro”, constituindo-se de uma narrativa de eventos. A narrativa que retoma uma

---

<sup>105</sup> CASAROTTO, Abele Marcos. *Holdemar Menezes: marcas de um tempo*. Florianópolis: UFSC, 1998. (Dissertação de mestrado). p. 47. “O autor não é o narrador. O narrador é uma função inventada pelo autor, é um ser ficcional autônomo, que possui características próprias e não necessariamente são as do autor. As idéias, a visão de mundo do autor não são necessariamente as do narrador. O autor, ao dar vida ao narrador, pode acultar os seus valores e sua visão de mundo, fazendo com que o narrador se distancie do seu autor. O autor de um romance pertence ao mundo real, histórico e social; o narrador ao mundo ficcional, da imaginação. As experiências e a cultura adquirida ao longo dos anos pelo autor servem de suporte para que o narrador apresente a narração e a diegese

<sup>106</sup> RABAÇA, BARBOSA, 2001, p. 650-651. Segundo os autores o roteiro é um esquema de um filme a ser realizado. “Codificação, para cinema, das idéias contidas no argumento. Texto de um filme, estruturado em uma série de seqüências na ordem em que deverão ser apresentadas (assim como se organiza um romance em capítulos ou uma peça de teatro em atos e cenas), com indicações relativas a personagens, cenários e diálogos, ‘Uma forma literária que remete a um filme a ser feito’ (José Carlos Avellar). Em ensaio intitulado ‘O roteiro como uma estrutura tendendo a ser uma outra estrutura’, o cineasta Píer Paolo Pasolini define roteiro como ‘uma técnica autônoma, uma obra completa e acabada em si mesma’, que tem como principais características ‘a vontade de ser uma forma que se movimenta em relação a outra forma’ e o fato de ser, talvez, o único meio ‘que se refere ao significado por dois caminhos diferentes, simultâneos e convergentes: o caminho normal de todas as línguas escritas’ e também o caminho da língua cinematográfica, através da ‘remissão a um possível filme que ainda não existe’.”

<sup>107</sup> VEYNE, 1995, p. 11 “A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, à primeira vista, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é a dos atores; é uma narração, o que permite evitar

reminiscência do passado não (re)vive o evento, ela possibilita fazer saltar fragmentos dele, tanto em um texto romanceado como num texto histórico; são os “estilhaços” resultantes de um fato que farão saltar a história ou o romance e, mesmo assim, o fato não será anunciado na sua plenitude, considerando que o história<sup>108</sup> e a literatura revelam um fragmento do fato e o anunciam segundo os parâmetros estabelecidos pelo enunciador do fato, ou como anuncia Hutcheon<sup>109</sup>, “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é — em ambos os casos — revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” provocando novas discussões em relação ao passado e ao presente.

O mesmo fato enunciado, por um mesmo enunciador, em espaço e períodos distintos, não resultará na mesma enunciação, por variar o contexto, o que implica em alterar o seu significado. O conto “O enfermeiro”<sup>110</sup>, de Machado de Assis, em um momento primeiro, é mais uma história lida como qualquer outra história, com sonho, ilusões; mas, em um segundo momento, é uma história do esquecimento ou do distanciamento do fato e, desta forma, o fato também se diferencia. Procópio José Gomes Valango, o narrador desse

---

alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando invocamos os dez últimos anos que vivemos.

<sup>108</sup> COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 222. “A história dos historiadores não é mais uma nem unificada, mas se compõe de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios. Ela não tem mais esse sentido único que as filosofias totalizantes da história lhe atribuíam desde Hegel. A história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura. A objetividade ou a transcendência da história é uma miragem, pois o historiador está engajado nos discursos através dos quais ele constrói o objeto histórico. Sem consciência desse engajamento, a história é somente uma projeção ideológica: esta é a lição de Foucault, mas também a de Hayden White, a de Paul Vayne, a de Jacques Rancière e a de tantos outros.”

<sup>109</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.147.

<sup>110</sup> MACHADO DE ASSIS. *Várias histórias*. (Obras completas) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

conto, tem a certeza de que matou o coronel, mas com o passar do tempo, essa certeza se esvai, chegando a buscar, ao final da narrativa, argumentos na voz dos médicos para confirmar que a morte era certa, não importando se ele colaborou ou não com ela. O narrador vai da certeza do fato à dúvida no término de sua enunciação. O fato ocorrido com o coronel vai, via discurso, se esvaindo e a arte de dizer sobressai ao próprio fato, mesmo considerando este um relato ficcional, mas poderia ter existido. Platão<sup>111</sup> em suas observações ressalta que, no foro da justiça, a oratória, entendida como discurso, preocupa mais os juízes do que os feitos da realidade; sugeria ele que, na vida ou nos tribunais, a capacidade de produzir um discurso relacionado ao fato é mais apreciada que o próprio fato; logo, o fato é um recurso utilizado pelo enunciado para produzir efeitos do belo naquele que irá participar da enunciação.

Os “estilhaços da bala” podem ser contados não só através do distanciamento, mas também sob a ótica de quem os recupera. O disparo da bala, assim como os estilhaços provocados por ela, não são relatados por um sertanejo da Guerra do Contestado da mesma forma que por um soldado ou um fazendeiro. Em ambos os casos, o fato será apresentado de forma fragmentada e incompleta — do ponto de vista de quem o relata —, mesmo que tenham vivenciado o fato. Para Veyne:

... em nenhum caso, o que os historiadores chamam um evento é apreendido de uma maneira direta e completa, mas sempre, incompleta e literalmente, por documentos ou testemunhos, ou seja, por *tekmeria*, por indícios. Ainda que eu tivesse sido contemporâneo e testemunha de Waterloo, ainda que tivesse sido seu principal ator,

---

<sup>111</sup> PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Napoleão em pessoa, teria apenas uma perspectiva sobre o que os historiadores chamarão o evento Waterloo; só poderia deixar para a posteridade o seu depoimento que, se chegasse até ela, seria chamado de indício. Mesmo que eu tivesse sido Bismark ao tomar a decisão de despachar o telegrama de Sem, minha própria interpretação dos acontecimentos não seria, talvez, a mesma que a de meus amigos, do meu confessor, do meu historiador e do meu psicanalista, que poderia ter suas próprias versões sobre a minha decisão e julgar saber melhor do que o que eu desejava. Por essência, a história é conhecimento mediante documento. Desse modo, a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo ‘como se você estivesse lá’; retomando a útil distinção de G. Genette, ela é *diegesis* e não *mimesis*. Um diálogo autêntico entre Napoleão e Alexandre, ainda que tivesse sido conservado pela estenografia, não seria ‘copiado’ tal qual na narrativa o historiador preferirá, geralmente, falar sobre esse diálogo; se o citar textualmente, o fará para obter um efeito literário, destinado a dar vida – ou seja: o *ethos* – à intriga, o que aproximaria a história assim escrita da história romanceada.<sup>112</sup>

Conforme Vayne, a narrativa histórica situa-se além dos documentos, visto que, tanto a sertanejo como o soldado ou o fazendeiro, nenhum deles pode ser o próprio evento e, quanto mais repetidamente o fato é (re)visitado, maiores são as possibilidades de encontrar os estilhaços escondidos pelo tempo.

---

<sup>112</sup> VEYNE, 1995, p. 12.

### 1.6.1. Relações: literatura e história

A narrativa histórica estabelece/seleciona um recorte do fato, não apreendendo a complexidade do fato; ela se apresenta sempre incompleta e embasada em documentos ou testemunhos, ou seja, por partes, por indícios que passam a ser o todo do historiador. O ficcionista da história, da mesma forma que o historiador, não consegue e nem pretende depreender todo o fato histórico, e sim, parte dele, com uma diferenciação básica: o escritor ficcional recria o fato histórico através de uma estrutura artística ou, a partir do relato ficcional provoca uma escritura até então não apresentada pela história, chegando, com a liberdade de apropriação de linguagens, a parodiá-lo. A literatura, como uma manifestação cultural, registra os anseios e dúvidas do homem em relação à sua época e espaço e a todas as épocas e espaços; é única, mas não pura, traz consigo outros textos relacionados à criação estética e conhecimentos herdados da humanidade.

Os períodos históricos privilegiam algumas manifestações culturais e, entre elas, o romance de formação, realista, policial, fantástico e o histórico. O romance que se apropria de fatos históricos passou, no final do século XX<sup>113</sup>, a ter um lugar de destaque na sociedade brasileira; valendo-se de fatos e personagens da história, transformou-se em fonte de pesquisa para o leitor, e provocando outras reflexões sobre o tema: literatura e história. O romance histórico associa a fantasia e a imaginação, estimulando o leitor a questionar o

---

<sup>113</sup> Houve uma grande difusão da história dita romanceada ou romance histórico. No Brasil autores como Diogo Mainardi, *Contra o Brasil*; Luís Antonio Giron, *Ensaio de ponto*; Godofredo de Oliveira Neto, *O Bruxo do Contestado*; Dionísio da Silva, *Avante, soldado: para trás*; Ana Miranda, *Desmundo*; Raimundo C. Caruso, *Noturno*, 1894; Carlos Heitor Cony, *Romance sem palavras* e *Quase romance quase memória* fazem sucesso com essa onda, e no exterior Eduardo Galeano, Mario Vargas Llosa, *A festa do bode* e os biógrafos de celebridades de maneira geral. Muitos leitores procuram estas obras para a distração outros uma discussão mais acalorada

já consagrado pelos relatos históricos, assim como o contexto em que foi escrito e o seu próprio contexto em relação ao apresentado no relato ficcional. O romance histórico utiliza fatos históricos e personagens, estando, desta forma, amarrado pelo fato acontecido, não podendo criar um episódio rocambolesco para suscitar mais interesse; outro fator limitador é que, comumente, a realidade é sempre triste e feia.

O romance moderno consagrou-se como narrativa literária nos séculos XVIII e XIX e, desde o seu surgimento até hoje, continua a transformar-se, ora via narrativa, ora via processos culturais<sup>114</sup>. O romance moderno, através da linguagem, tenta captar e entender o passado, mesmo que se transforme sem cessar ao longo dos tempos, limitando-se às condições de sua época, e distinta das gerações anteriores. Mesmo que o romance histórico tente ser o mais objetivo e neutro possível, relatando os acontecimentos em uma releitura do que ocorreu em um determinado espaço e de acordo com a cosmovisão do seu narrador, sempre estará posicionado em relação ao período em que se encontra. Desta forma, a literatura como a história têm em comum o material discursivo, permeado pelas organizações subjetivas da realidade, feitas por cada narrador e leitor, o que possibilita uma infinidade de discursos.

O distanciamento entre literatura e história no final do século XIX e a aproximação no final do século XX<sup>115</sup> continuam a provocar questionamentos

---

<sup>114</sup> A literatura é uma produção cultural e estética, ela é um registro dos anseios e dúvidas do homem em relação à sua época e espaço e a todas as épocas e espaços, um local de pesquisa das diversas áreas do conhecimento. A literatura é um espaço aberto em que o literato não tem o compromisso com a “verdade” dos fatos, mas com a literariedade do texto em que produz, nele constrói um mundo que, por vezes, contrapõe-se ao mundo “real”, mas que no momento de sua escritura passa a ser o mundo real, e o leitor recria o texto produzido por ele. São dois momentos culturais, o primeiro que cria o texto literário e o segundo que recria o mesmo texto em um outro momento cultural, que passa a ser o real, aquele produzido pelo leitor inserido no contexto cultural a partir do texto lido.

<sup>115</sup> HUTCHEON, 1991, p. 141. A autora observa que no século XIX, antes da história científica, a literatura e a história eram consideradas ramos da mesma árvore do saber e buscavam interpretar as experiências com o

entre as duas áreas de conhecimento. A aproximação entre literatura e história passa, impreterivelmente, pela perspectiva em que ambas são formulações de linguagem. Nos múltiplos momentos em que a história e a literatura se entrelaçam, tanto como manifestação cultural como nos estudos teóricos, perpassam pela arte poética dos teóricos gregos, esquecidos na Idade Média<sup>116</sup>. É pelo viés da verdade que os gregos iniciam os seus estudos. A *Poética* de Aristóteles enfatiza que a literatura não tem compromisso com a verdade, mas parece ser verdade. Platão apresentava a poesia como nociva e prejudicial à sociedade, por acreditar que veiculava idéias falsas e deveria ser banida de sua “república”. Platão dizia que a poesia é imitação de uma imitação, pois ela imita a realidade de modo real que, por sua vez, é imitação distanciada e infiel do mundo das idéias, este sim, perfeito. Aristóteles mostra que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de apresentar o que poderia acontecer”, segundo a verossimilhança e a necessidade, ou seja, não tem compromisso com a verdade dos fatos representados, mas com as possibilidades. Afirma ainda que os poetas se diferenciavam dos historiadores não por escreverem em prosa ou em versos, pois o que está em prosa poderia estar em versos e não deixaria de ser história; “diferem, sim, em que diz um

---

objetivo de orientar e elevar o conhecimento do homem. A separação resultou nas atuais disciplinas, a literatura e os estudos históricos. “...é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considerando-se que as duas obtêm forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estruturas; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo”.

<sup>116</sup> ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 1. “Como reflexão sobre os problemas da arte em geral e em especial sobre a literatura, a *Poética* aristotélica ocupa hoje um lugar relevante. A trajetória de sua importância começa efetivamente no século XVI, pois mal conhecida durante a Idade Média, através de compilações siríacas e árabes, só em 1498 sai a público a primeira edição latina feita sobre o original grego cuja impressão aparece apenas em 1503. A partir desse momento sua influência e seu poder estimulante serão cada vez maiores.”

coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”<sup>117</sup>. Para ele, a literatura, como uma produção artística, tem o compromisso de uma elevada representação da realidade, com o que é universal, o que a aproxima da filosofia e a torna mais séria, e não como a história que relata uma particularidade, o local.

As discussões provocadas por Platão e Aristóteles chegam ao século XXI e as idéias defendidas por eles não são abandonadas, volta e meia reaparecem na voz dos romancistas, dos teóricos da literatura e dos filósofos. A diferença é que agora se desconfia tanto do poder de representação do discurso histórico<sup>118</sup> como do literário e, a fragilidade de ambos possibilita leituras e releituras dos fatos históricos, com a diferenciação de que a literatura não tenta escamotear uma determinada representação da realidade na perspectiva da verdade. A literatura é um espaço aberto em que o literato não tem o compromisso com a “verdade” dos fatos, mas com a literariedade do texto que produz; nele constrói um mundo que, por vezes, se contrapõe ao mundo “real”, mas que no momento da escritura passa a ser o mundo real.

Os limites que se instituíram ao longo dos tempos entre “o fato” representado e “a ficção” criada pela literatura são tênues. A história e a

---

<sup>117</sup> ARISTÓTELES . *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

<sup>118</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tânia Franco, TUTIKIAN, Jane. *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 110. “...o discurso Histórico — ele próprio que, durante tanto tempo pretendeu reservar para si a prerrogativa da verdade, porque assentado na *res factae* — só pode ser entendido hoje como uma construção que tem de pressupor um fosso temporal e material absolutamente intransponível, e o discurso, que antes sonhava em acordar o que foi, acaba por se erigir necessariamente em cima do que já não é. O discurso da História deixa assim de ser um tempo de eternização do passado, para se instituir como dimensão criadora do futuro. O passado, mais propriamente, não se recupera, não se resgata, mas se ‘representa’ — naquele sentido mesmo do jogo teatral — , isto é, torna-se ‘outra vez presente’ pelo gozo da ‘re-presentação’, e não pela vida, pelas artimanhas criadoras da linguagem, e não pelo poder de permanência do feito ou por sua capacidade — certamente contestável — de uma ‘reapresentação’ que vislumbrasse uma repetição fora da diferença.”



literatura — romance — freqüentemente são confundidas, conforme observa Hutcheon, “muitos historiadores utilizam as técnicas da representação ficcional para criar versões imagináveis de seus mundos históricos e reais”<sup>119</sup>, assim como o romance faz o inverso, fazendo parte da “postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado”, recusando-se a desintegrar a dicotomia, e ambas estão dispostas a explorar os dois lados da frágil linha divisória estabelecida entre estes dois instrumentos de registro e conhecimento disponíveis ao homem. Mesmo que os interesses do historiador e do escritor ficcional se direcionem por enfoques diferentes do mesmo fato, eles têm em comum os objetivos e a forma de apresentar a narrativa, a possibilidade de representar o fato a partir do local da escritura e leitura.

A narrativa é elemento comum ao ficcionista e ao historiador. Algumas narrativas despertam interesses após décadas adormecidas, outras são esquecidas no tempo, devido ao fato que apresentam ou ao grau de elaboração das mesmas. Para Benjamin, elas se assemelham às “sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”<sup>120</sup>.

### 1.6.2. Romance histórico

Desde o surgimento das primeiras manifestações romanceadas, a novela de cavalaria,<sup>121</sup> na França e Inglaterra, até o século XVII, é visível seu

---

<sup>119</sup> HUTCHEON, 1991, p.142.

<sup>120</sup> BENJAMIN, 1994, p. 204.

<sup>121</sup> MOISÉS, Massaud, *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 26. As novelas de cavalaria originárias da França e/ou Inglaterra “e de caráter tipicamente medieval, nasceram da prosificação e

apego à história. A insegurança material e intelectual, presente no homem da Idade Média, fez com que ele buscasse apoio em fontes seguras como as verdades mítico-históricas e as religiosas para a sua criação literária. As histórias romanceadas, naquele período, preocupavam-se com a trajetória dos heróis de cavalaria. O gênero romanesco, na Idade Média, surgiu como forma de contar as proezas de uma nova classe, a pequena e média nobreza que emergia. A necessidade de coroar a ascensão social com uma conquista cultural, levou a contar suas aventuras e façanhas nos romances de cavalaria. A partir desse período, aos poucos, os textos passam a se caracterizar, sobretudo, pela força do imaginário, e o romance passa a ser sinônimo de ficção, fingimento, um gênero considerado não sério, desacreditado. No final da Idade Média e nos séculos XVII e XVIII, emergem outras formas de manifestação literária, superando mais o fantasioso e assumindo maior caráter mimético, para fazer a ligação com o história, como por exemplo: a crônica, a biografia, a tragédia e o drama.

No período que antecedeu a Revolução Francesa, o estudo da história era considerado como arte literária, mais especificamente um ramo da retórica. Quando os teóricos admitiam a necessidade de relatos históricos que tratassem dos eventos reais, e não dos imagináveis, recorriam às técnicas ficcionais para a representação dos eventos no discurso histórico.

Embora admitissem a necessidade geral de relatos históricos que tratassem de eventos reais, e não imaginários, os teóricos desde Bayle até Voltaire e de

---

metamorfose das *canções de gesta* (poesia de temas guerreiros): estas, alargadas e desdobradas a um grau que transcendia qualquer memória individual, deixaram de ser expressas por meio de versos para o ser prosa, e deixaram de ser cantadas para ser lidas. Dessa mudança resultaram as novelas de cavalaria, que penetraram em Portugal no século XIII, durante o reinado de Afonso III. Seu meio de circulação era a fidalguia e a realeza. Traduzidas do Francês, era natural que sofressem alterações com o objetivo de aclimatá-las à realidade histórico-cultural portuguesa...”

Mably reconheciam a inevitabilidade de um recurso a técnicas ficcionais na *representação* de eventos reais no discurso histórico. O século XVIII foi fértil em obras que distinguem entre, de um lado, o estudo da história e, de outro, a escrita da história. A escrita era um exercício literário, especificamente retórico, e o produto desse exercício devia ser avaliado tanto segundo princípios literários quanto científicos.<sup>122</sup>

No século XIX, no período romântico<sup>123</sup>, salta à vista o romance histórico, ao representar o coroamento das mudanças provocadas pela Revolução Francesa, em 1789, que fez da burguesia uma classe encarregada de uma missão histórica, a de repassar a visão burguesa para os demais grupos. Inicia-se um novo ciclo cultural. Consolida-se uma nova cultura, uma nova forma de expressão que redefinirá o mundo, diferenciando este mundo do clássico. Na correlação entre a evolução histórica e a evolução literária, é notório que os momentos de maior produção literária são aqueles que coincidem com maiores intensidades históricas.

No século XIX, mudanças ocorrem, acontecimentos se acumulam, o ritmo de vida se acelera, vindo à tona o romance histórico, considerado como um gênero à parte na história do romance, concebido, sobretudo, pelo célebre

---

<sup>122</sup> WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 139.

<sup>123</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 91. “Segundo Paul Valéry, seria necessário ter perdido todo espírito de rigor para querer definir o Romantismo. E, à falta de uma definição que abrace, no contorno de uma, frase, a riqueza de motivos e de temas do movimento, é comum recorrer ao simples elenco destes, ocultando no mosaico da análise a impotência da síntese. Mas aqui, como nos outros ciclos culturais, o todo é algo mais que a soma das partes: é gênese e explicação. O amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o passado, que afloram tantas vezes na poesia romântica, são conteúdos brutos, espalhados por toda a história das literaturas, e pouco ensinam ao intérprete do texto, a não ser quando *postos em situação, tematizando e lidos como estruturas estéticas*.”

escritor escocês Walter Scott<sup>124</sup>. Na efervescência daquele período, os historiadores convencionaram identificar a “verdade” com o fato e a ficção constituía o oposto da “verdade”, um obstáculo para a compreensão da realidade.

... no começo do século XIX tornou-se convencional, pelo menos entre os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la. A história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como a representação do ‘real’ em contraste com a representação do ‘possível’ ou apenas do ‘imaginável’. E assim nasceu o sonho de um discurso histórico que consistisse tão-somente nas afirmações factualmente exatas sobre um domínio de eventos que eram (ou foram) observáveis em princípio, cujo arranjo na ordem de sua ocorrência original lhes permitisse determinar com clareza o seu verdadeiro sentido ou significação. Caracteristicamente, o objetivo do historiador do século XIX era expungir do seu discurso todo traço do fictício, ou simplesmente do imaginável, abster-se das técnicas do poeta e do orador e privar-se do que se consideravam os procedimentos intuitivos do criador de ficções na sua apreensão da realidade.<sup>125</sup>

No período denominado Romantismo, o romance brasileiro poderia ser confundido com a própria história, pois visava, intencionalmente, à representação direta da “realidade”, e, por outro lado, uma concepção do homem brasileiro, mestiço, sertanejo, índio, bandeirante e gaúcho, que precisava ser enaltecido e engrandecido com atributos essenciais, como a

---

<sup>124</sup> Walter Scott, escritor britânico. Advogado e poeta apaixonado pelas lendas escocesas. Ficou famoso desde a publicação de *Waverley* (1814), por seus romances históricos, que exerceram grande influência nos escritores românticos.

<sup>125</sup> WHITE, 1994, p. 139.

força, a beleza, a coragem, a nobreza e, como pano de fundo, a consciência de liberdade, numa visão de tendência idealizadora. A ficção romântica, nesse período, navegou no mar do lirismo, do pseudo-científico, do histórico e do filosófico. É inegável a contribuição de José de Alencar (1829-1877) à ficção histórica, mesmo que, por vezes, se aproxime da ingenuidade. Mas é o mais representativo autor de sua época.

A vasta obra de José de Alencar está, na sua maior parte, baseada em fatos históricos ou em fatos lendários, quando a história vai-se esgarçando na direção do mito. Na sua obra, realidade histórica e ficção se entrelaçaram admiravelmente em romances como *O Guarani* (1857), que explorou aspectos dos primeiros tempos da colonização, com a luta entre portugueses e índios; como em *Iracema* (1865), onde a personagem Martin Soares saiu diretamente das páginas históricas da luta de ‘brasileiros’ e holandeses, na primeira metade do século XVII. Ademais, um romance como *As minas de prata* (1865) descreve episódios em torno de 1610, nomeando-se a chegada de um novo Governador-Geral do Brasil; *A guerra dos mascates* (1873) e *O sertanejo* (1875) então cheios de referências verdadeiramente históricas e etnológicas, com descrições que apontam para a conquista territorial e econômica do espaço nordestino.<sup>126</sup>

Em Visconde de Taunay<sup>127</sup> (1843-1899), notam-se os primeiros indícios do Realismo no romance brasileiro. No seu romance *Inocência*, observamos toda uma caracterização da região de confluência entre o Mato Grosso, Goiás e São Paulo, retratando o homem que habitava a região, os costumes, o modo de falar e de pensar e, assim como, a natureza. Outro

---

<sup>126</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 382.

<sup>127</sup> Visconde de Taunay nasceu no Rio de Janeiro e cursou a Escola Militar. Participou da Guerra do Paraguai. Dedicando-se à política, chegou a ser Senador, no ano seguinte foi nomeado presidente da província de Santa Catarina, posto que ocupou por dois anos.

romance do período romântico brasileiro que antecipa o realismo é *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida<sup>128</sup> (1830-1861). Desde o início, a narrativa apresenta-se como sendo histórica. *Era no tempo do rei* é assim que inicia o romance e este rei é D. João VI, na primeira metade do século XIX. O romance apresenta-se carregado de minúcias e detalhes, pelo que, por vezes, as personagens pareciam existir apenas para apresentar os costumes da época, como a religião, as festas, a dança, como no excerto do romance *Memórias de um sargento de Milícias*:

Entretanto digamos sempre o que eram as Folias desse tempo, apesar de que os leitores o saberão pouco mais ou menos. Durante os 9 dias que precediam ao Espírito Santo, ou mesmo não sabemos se antes disso, saía pelas ruas da cidade um rancho de meninos, todos de 9 a 11 anos, *caprichosamente* vestidos à *pastora*: sapatos de cor-de-rosa, meias brancas, calção da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de longos e caídos colarinhos, chapéus de palha de abas largas... O imperador, como dissemos, ia no meio: ordinariamente era um menino mais pequeno que os outros, vestido de casaca de veludo verde, calção de igual fazenda e cor, meias de seda, sapatos afivelados...<sup>129</sup>

Além dos costumes sociais, a narrativa faz uma análise crítica e irônica dos costumes morais. É um relato histórico do Brasil do século XIX.

---

<sup>128</sup> Manuel Antonio de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, de família pobre, frequentou o curso de Medicina, o qual concluiu por ter se dedicado exaustivamente ao jornalismo. Redator e revisor do *Correio Mercantil*, lá publicou em fascículos o seu único romance, escrito aos vinte e três anos de idade. Nomeado diretor da Tipografia Nacional, se tornou amigo e protetor de um jovem funcionário chamado Machado de Assis, este sim se tornaria o maior expoente do Realismo Brasileiro.

<sup>129</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 1979.

O objetivo do historiador, no final do século XIX, era limpar o seu discurso de qualquer traço fictício ou imaginário; deveria distanciar-se dos procedimentos relacionados com a criação ficcional. Os historiadores acreditavam que era possível conhecer rigorosamente a verdade única dos fatos e, somente a história poderia registrar a realidade do passado. A maioria dos historiadores não entendia que os fatos históricos passam pela voz do historiador e do contexto em que, tanto o fato como o historiador, estão inseridos.<sup>130</sup> O romancista deveria ocupar-se dos eventos imaginários e os historiadores dos reais. O século XIX passa a ser conhecido como o século da história, além de ter-se projetado como o século da ciência positiva.

O positivismo, na segunda metade do século XIX, apresentava-se como uma tendência assoladora e se embrenhava nas mais diversas formas de conhecimento, institucionalizando-se a separação entre os estudos literários e os históricos. A literatura não ficou imune às influências e se deixava contagiar pelo espírito positivista. O romance tornou-se uma vitrine de teorias científicas, assumindo como ponto de referência os documentos autênticos e, o objetivo era relatar a realidade como se apresentava. O empenho na busca da exatidão e a fidelidade ao fato “real” constituíram preocupações comuns aos dois domínios.

A literatura, da segunda metade do século XIX, é marcada pela procura da representação da realidade, da objetividade científica, da precisão na

---

<sup>130</sup> WHITE, 1994, p. 141. “A maioria dos historiadores do século XIX não compreendiam que, quando se tratava de lidar com fatos passados, a consideração básica para aquele que tenta representá-los fielmente são as noções que ele leva às suas representações das maneiras pelas quais as partes se relacionam com o todo que elas abrangem. Não compreendiam que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é — na sua representação — puramente discursiva. Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de *objeto* de uma representação é um processo poético.”

descrição. O romance escrito no período não se distancia do homem da época, e o romancista adota o comportamento do homem das ciências, da minuciosa observação dos fatos, do estudo dos costumes, da representação “precisa” do mundo, da linguagem simples e mais próxima possível da realidade. É a história representada no romance. É com Machado de Assis, como homem de seu tempo, que a história se faz presente na obra, é o contemporâneo sendo retratado num processo intertextual e irônico.

Com Machado de Assis, entra-se na fase de transformação do romance brasileiro, transformação que significa apuro de temas, desenvolvimento de novas técnicas de narrar e a aquisição de uma virtuosidade sem par na história da nossa literatura de ficção. Com este instrumento, Machado de Assis sobrepôs o ficcional ao histórico, mas sem deixar de lado o essencial para *datar* e contextualizar toda a sua aventura imaginária. O sentido histórico emerge claramente em certos momentos de seus nove romances. Com mais evidência em *Iaiá Garcia* (1878), onde a situação dramática está polarizada entre o Rio de Janeiro e a guerra com o Paraguai, ocorrida entre 1865 e 1870. *Esau e Jacó* (1904) fala da proclamação da República; e *Memorial de Aires* (1907) assinala alguns momentos finais do Império e da abolição da escravidão. Também o Machado de Assis cronista glosa, a todo instante, cenas, quadros e situações do discurso histórico, como na crônica sobre a chegada dos carrilhões ou como a que trata, quase alegoricamente, daquele sineiro que ia registrando os grandes acontecimentos do Segundo Império. Ou, ainda, quando faz paródia de textos bíblicos...<sup>131</sup>

Os estilhaços emergentes dos textos ficcionais de Machado de Assis marcam um (re)começar inconformado, uma história que não se acaba, não tem fim, um (re)contar “tudo” outra vez, estabelecer o não estabelecido e

---

<sup>131</sup> TELES, 1996, p. 383.



restabelecer com outros estilhaços, desfazendo o feito para fazer o não feito, um eterno desconformismo, tanto no aspecto da concepção de história como na tessitura do romance, que pretende contar os fatos históricos e não, necessariamente, os fatos oficiais da história.

Com a aceitação das teorias positivistas pela literatura ou pela instituição da “verdade” única do historiador, inicia-se o século vinte, separando as duas áreas do conhecimento ou, de certa forma, aproximando-as. Nos primeiros anos do século XX, o que se apresentava como clássico era colocado em dúvida e surgiam novas formas de romance, sendo ele constantemente renovado em suas formas de narrar os fatos, de apresentar os temas, de construir as tramas, apresentar as personagens e utilizar a história como elemento de suas narrativas. O romance não cessa de transformar-se profundamente na sua estrutura, juntamente com a inquietude dos homens, e estes, rodeados por fatos históricos. A história, neste período, assume um caráter hermenêutico dos fatos e busca uma visão mais ampla e plural dos processos históricos. Exemplos seriam a história serial, a história das mentalidades e a história do cotidiano. Rompiam a rígida obediência a uma linha cronológica e se abriam às linguagens produzidas no interior da sociedade europeia do período. Desde então, quebra-se a idéia de linearidade da história e não se define o historiador como o organizador do tempo. Esta nova postura metodológica permite ressaltar a multiplicidade e a descontinuidade dos fragmentos deixados pela sociedade, dando-se importância, também, à permanência, ao papel do acaso e ao direito da incerteza. A história deixa de ser total e cada objeto, fragmento, estilhaço, relampejo, que venha do passado, merecem ser (re)visitados de tempos em tempos ou permanentemente.

O romance moderno é uma historização da sua época, sem com isso confundir-se com a historiografia, já que utiliza recursos próprios da arte. Os limites entre história e romance passam a ser tênues, uma imensa área de domínio comum e uma série de caminhos a serem trilhados. Os parâmetros objetivos vão se desfazendo, trilhando um mesmo caminho, por vezes espinhosos para uma área dos conhecimentos e, por vezes ensolarado para outra área. Os discursos históricos e ficcionais não são mais entendidos como formas de acertar o passado, mas de considerar o presente para o futuro.

É inegável entender o romance e a história como produções lingüísticas resultantes do processo cultural e, via discurso, as duas formas de narrativa se encontram e se distanciam e possibilitam o conhecimento do homem enquanto ser social.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> HUTCHEON, 1991, p. 122. “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discurso, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (‘aplicações da imaginação modeladora e organizadora’). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar da verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos.”

## A GUERRA DO CONTESTADO E OS ESTILHAÇOS DA BALA



**Trincheiras de defesa da *Lumber***

Não creio muito em inspiração. O processo criativo é uma tarefa árdua, penosa. E solitária, angustiosamente solitária. A inspiração vem num instante muito fugaz, feito um relâmpago, e

imediatamente vai-se embora, some, porém mais rápida do que o próprio relâmpago. E em cima do pouco-nada que fica o escritor põe-se a escrever seu texto, a reescrever, a elaborar e elaborar, a fazer cortes e acréscimos, emendas e podas, até que os personagens ganhem vida, até que o texto fique limpo, até que se ultime o trabalho de recriação. (Sassi)

## 2. A GUERRA DO CONTESTADO E OS ESTILHAÇOS DA BALA

“O passado traz consigo um índice imperioso que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que respiramos antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera” (Benjamin)

A Guerra do Contestado<sup>1</sup> não acabou, ela surge de tempos em tempos, através de múltiplas manifestações culturais, não da forma como aconteceu, nem como foi apresentada no primeiro momento, mas como é vista no momento em que emite sinais de perigo. Para Benjamin, “cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência

---

<sup>1</sup> RENK, Arlene. *Dicionário nada convencional*: sobre a exclusão no Oeste Catarinense. Chapecó: Grifos, 2000. p. 71. “Contestado – Foi um movimento que eclodiu no interior de Santa Catarina e do Paraná, no período de 1912-1916, numa zona cujas fronteiras eram disputadas pelos dois estados. Havia uma série de questões em jogo, como a dupla titulação das terras, a dupla cobrança de impostos sobre erva-mate e madeira, a distribuição de cargos e o aspecto religioso”

disso”<sup>2</sup>, e o perigo está presente a todo o momento, ameaçando tanto a tradição como os que a recebem no momento da escritura ou da leitura de um texto. Assim, a produção textual emanada do fato histórico se esfacela em múltiplos fragmentos, que se fazem presentes no presente, no momento em que o escritor apanha uma imagem, no instante em que ela se oferece e é salva, paralisando-se no texto, enquanto matéria palpável e que será esfacelada novamente na leitura.

Em *Rua de mão única*, Benjamin<sup>3</sup> comenta “que nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim”, pois se pudéssemos recuperar totalmente o passado, deixaríamos, forçosamente, de compreender nossa saudade. Do passado nada está perdido, mas nada é recuperável totalmente. Da Guerra do Contestado recupera-se parte e não o seu todo, e o recuperado se corporifica em múltiplas manifestações culturais, como nos textos escritos no calor da hora – notícias de jornais e relatórios de guerra –, nos textos históricos, resultantes de análises posteriores, nos romances, no cinema, nos vídeos-clips, na fotografia, na cartografia, para citar algumas.

Para este estudo que objetiva discutir a Guerra do Contestado, sob a ótica dos estudos literários, comparar os textos ficcionais com os não ficcionais é descobrir/relacionar como os primeiros se servem dos segundos, em relação ao tema e informações vinculadas ao fato, assim como os recursos

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224 - 225. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997. p.104-105.

retóricos e a possibilidade do esfacelamento do texto literário em texto para o cinema, facultando entender a literatura como um processo cultural que se estabelece no diálogo com outras áreas do conhecimento.

Nas múltiplas manifestações culturais relacionados à Guerra do Contestado e à Região Contestada, consolidadas em texto, encontram-se aquelas carregadas ideologicamente pela visão dos que detinham o poder ou dos que seguravam “as armas para o poder” e as que relêem os fatos e fazem saltar outra história, não a consolidada e retilínea, mas uma história possível, que dá voz aos sertanejos e àqueles que receberam os balaios da guerra. Na trilha destes textos, pode-se agrupá-los em blocos: os que antecedem o fato; os relatos contemporâneos ao fato; os históricos; os literários; os de linguagem visual.

A arma ainda não disparou, o cartucho recebe a pólvora, a arma o cartucho, o homem a arma.

Os textos que antecedem a Guerra do Contestado estão marcados por datas históricas que remetem a questões dos limites das terras portuguesas e espanholas entre o Brasil e a Argentina e entre o estado de São Paulo, posteriormente, Paraná e Santa Catarina. Uma das primeiras impressões das terras catarinenses é o relatório de *Viagem à Província de Santa Catarina* (1820)<sup>4</sup>, de Auguste de Saint-Hilaire, em relação à ilha de Santa Catarina e ao litoral do estado, chegando até o oeste, que no período se erguia até o que é

---

<sup>4</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem à Província de Santa Catarina* (1820). São Paulo: Editora Nacional, 1936.

hoje denominado de Planalto Serrano — a então freguesia de Lages, em 1841, possuía 290 habitantes. Outra impressão a destacar é a de Sílvio Romero, em artigo publicado no jornal *A época*, em novembro de 1912, *A união do Paraná e Santa Catarina — O Estado do Iguaçu*. Com Prefácio de Arthur Guimarães, a obra aborda, em seis seqüências, a defesa nacionalista e patriótica do autor para a unificação dos dois estados. A união dos dois estados — Santa Catarina e Paraná — é para Romero, a única alternativa de dissipar as desavenças existentes e para que os homens guardassem as armas, retirassem os cartuchos das armas e destruíssem os cartuchos.

A arma dispara, os estilhaços se esparramam.

Os relatórios de guerra registram as lutas ocorridas na Região do Contestado, na visão de militares e de jornais que anunciavam os fatos numa visão abrangente e ainda coberta com a fumaça emanada do tiro disparado pelas forças militares. Distanciando-se do fato histórico e do período de registro da guerra, pode-se observar como estes textos se apropriaram dos fatos e comunicaram à sociedade, segundo os autores, a “plenitude” e a “verdade” dos relatos, na voz de Fernando Setembrino de Carvalho, *Relatório – a pacificação do Contestado*<sup>5</sup>, de Demerval Peixoto, *Campanha do Contestado*<sup>6</sup>, de Herculano Teixeira d’Assumpção, *A campanha do*

---

<sup>5</sup> CARVALHO, Fernando Setembrino de. *Relatório apresentado ao general de divisão José Caetano de Farias, ministro da Guerra, 1915*. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1916.

<sup>6</sup> PEIXOTO, Demerval. *Campanha do Contestado*. Curitiba: Fundação Cultural/Farol do Saber, 1995. v. 1. *As raízes da rebeldia*. v. 2. *O cerco e a retirada*. v. 3. *A grande ofensiva*. (Obra publicada originalmente em 1916).



*Contestado: as operações da coluna do sul*<sup>7</sup>. Apresentavam as estratégias das lutas, como poderiam vencer a guerra e instaurar a paz na região e a ordem no país. Os textos jornalísticos, como formadores de opinião, ressaltavam a ameaça do que representam os revoltosos para o Brasil.

A história recolhe os estilhaços da bala.

Os estilhaços provocados pela bala fazem história. Após um período de esquecimento ou de proposital e induzido silêncio sobre os fatos da Guerra do Contestado, os textos vêm à tona sob a forma de pesquisas acadêmicas e de relatos de estudiosos que reescrevem os fatos, muitos deles, considerando a memória coletiva do povo, desmistificando ou confirmando os relatados apresentados até então, que apresentavam o exército como o grande vencedor e os “jagunços” ou “fanáticos” como sinônimo do atraso e da “pouca cultura”, mas a forma de ver a história já não é mais a mesma que dos primeiros relatos. Os estilhaços são recolhidos e apresentados em forma de textos por Aujor Ávila da Luz<sup>8</sup> em *Os fanáticos: crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos*, (1952), Oswaldo Rodrigues Cabral<sup>9</sup>, com *João Maria*:

---

<sup>7</sup> ASSUMPÇÃO, Herculano Teixeira d'. *A Campanha do Contestado: as operações da coluna do Sul* – Volume I e II. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1917. v. I/ 1918. v. II.

<sup>8</sup> LUZ, Aujor Ávila da. *Os fanáticos: crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos*. Florianópolis: UFSC, 1999. (Primeira Edição 1952).

<sup>9</sup> CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *João Maria: interpretação da Campanha do Contestado*. São Paulo: Nacional, 1960, 358. p. O livro é um clássico sobre o tema. Aborda a geopolítica e a questão de limites entre os estados de Santa Catarina e do Paraná, os monges, a campanha e as sobrevivências religiosas, um dos aspectos mais interessantes da obra, foi reeditado, em 1979, pela Editora Lunardelli de Florianópolis, como segunda edição revisada, com o título de *A Campanha do Contestado*. Oswaldo Rodrigues Cabral nasceu no dia 11 de outubro de 1903, na cidade de Laguna, SC. Médico pela Faculdade Nacional de Medicina da Universidade do Brasil (1929), diretor do Hospital Municipal de Joinville (SC), Deputado Estadual (1947/54), presidente da Assembléia (1954), docente livre da Faculdade de Direito de Santa Catarina (1952), professor da Faculdade Catarinense de Filosofia, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, dos Instituto(s) Histórico(s) de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais,

interpretação da Campanha do Contestado, (1960), por Maurício Vinhas de Queiroz<sup>10</sup>, *Messianismo e conflito social*, (1960), por Eduardo José Afonso<sup>11</sup>, *O Contestado*, (1994), além de material produzido nas universidades, nas áreas da literatura, história e sociologia.

Nos relampejos da guerra, os literatos representam a guerra.

A enunciação da Guerra do Contestado ou da Região do Contestado, através da ficcionalização, é apresentada por autores ligados a Santa Catarina, em vários textos literários, entre eles, *O jagunço: um episódio da Guerra do Contestado* (1978), de Fernando Osvaldo de Oliveira<sup>12</sup>, *Império Caboclo* (1994), de Donaldo Schüller<sup>13</sup>, *Glória até o fim* (1998), de Telmo

---

Pernambuco, Bahia, Paraná, da Associação Peruana de Folclore, da(s) Academia(s) de Letras de Santa Catarina, Piauí e Paraná, da Comissão Catarinense de Folclore e de outras entidades culturais nacionais e estrangeiras, recebeu diversos títulos honoríficos, Oswaldo Rodrigues Cabral publicou vários livros na área de sua especialização e, na área de Folclore, é autor de *A medicina teológica e as benzeduras* (1950), *Vocabulário do consultório médico* (1951), *A medicina caseira* (1952), *A respeito dos corações e dos a pão-por-Deus* (1949), *Os santos nas lendas marítimas catarinenses* (1950), *Os açorianos* (1951), *Antigos folguedos infantis de Santa Catarina* (1982) e *Contribuição ao estudo dos folguedos populares de Santa Catarina* (1953), *História de Santa Catarina* (1968), *Nossa Senhora do Desterro* (1972) e muitos outros.

<sup>10</sup> QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1981.

<sup>11</sup> AFONSO, Eduardo José. *O Contestado*. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>12</sup> Fernando Osvaldo de Oliveira nasceu em Canoinhas, Santa Catarina, exerceu a profissão de médico e também de político. Publicou o romance com o apoio do governo de Santa Catarina. Segundo Sachet (1985, p. 139): Ao desenrolar um fato veraz, transformando, a partir de seu núcleo, em estória romance, o Autor, não se dissociando dos combates e do dia-a-dia dos jagunços, com hábitos serranos, consegue alinhar uma história entre dois jovens que se amam. Enquanto a descrição das cenas de batalha e do cotidiano dos fanáticos, sediados em seus redutos, obedece a parâmetros nitidamente realistas, o enredo romântico é rico de lirismo e de imaginação.

<sup>13</sup> Donaldo Schuler, professor universitário e ensaísta da mais sólida consistência, já detentor duma teoria literária própria cujas raízes mergulham até a cultura grega, partiu também para a ficção, estreando com uma novela bem acolhida: *A mulher afortunada* (1981). Escreveu também *O tatu* (1982), *Martin Fera* (1984), *Chimarrita* (1985) e *Faustino* (1987), *Pedro de Malas Artes* (1992). Radicado em Porto Alegre, incorpora muitos elementos da cultura gaúcha nas suas obras.

Fortes<sup>14</sup>, *O Dragão Vermelho do Contestado* (1998) e *Chica Pelega* (2000) de A. Sanford de Vasconcelos<sup>15</sup>, *O Bruxo do Contestado* (1996), de Godofredo de Oliveira Neto<sup>16</sup>, *Odisséia do Contestado* (1988), de Evaldo Trierweiler, *O canto do Inhambu* (1991), de Rudney Otto Pfützenreuter e, principalmente, *Geração do Deserto* (1964) de Guido Wilmar Sassi.

O romance *Geração do Deserto* é o foco central deste estudo, é nele que se consolidam os estilhaços dos relatórios de guerra e da história e dele são retirados estilhaços que dialogam com o cinema. *Geração do deserto* se solidifica e se esfacela na dialogicidade com os demais textos que abordam a Guerra do Contestado e a Região do Contestado, assim construindo a história literária do texto e da Guerra do Contestado no presente.

Os relampejos são relampejados na tela.

O filme *A guerra dos pelados*, de Sylvio Back, adaptado do romance *Geração do Deserto* de Guido Wilmar Sassi é, já na essência, uma unidade dialógica, por ser construído a partir de uma obra literária, assim como o é por estabelecer inúmeras relações culturais. O cinema tem o poder, próprio da obra de arte, de representar no presente, entrecruzando o ficcional e o

---

<sup>14</sup> Telmo Fortes nasceu em Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul. Trabalhou muito tempo como repórter, formado em direito, transferiu-se para o então Território Federal de Rondônia, onde ingressou no Ministério Público, atuando como Promotor e Procurador de Justiça.

<sup>15</sup> Aulo Sanford de Vasconcelos cursou Direito e exerceu a atividade de juiz de direito. Publicou os romances *O homem da madrugada* (1973), *Carrossel* (1977), *Cavalo voa ou flutua?* (1980), *Ave, selva* (1984), *Falai Baixo* (1990), *A vitrine de Luzbel* (1994).

<sup>16</sup> Godofredo de Oliveira Neto nasceu em Blumenau, Santa Catarina, em 1951. *O bruxo do contestado* é a sua segunda obra de ficção. Em 1981 lançou *Faina de Jurema*, publicou ainda: *Pedaço de Santo* (1997), *Marcelino Nanmbrá, o manuscrito* (2000). Mestre e doutor pela Universidade Sorbonne, de Paris, e Federal

histórico e sobre eles estabelecer reflexões e devaneios. A representação exibida no cinema sobre a Guerra do Contestado ou sobre a Região Contestada é presentificada para o espectador no momento que compactua e interage com a tela, fundindo-se o tempo da representação como o do espectador, para com ele dialogar. O filme dialoga com o romance, com a história e com os relatos de guerra e com o espectador no presente, quando projetado na grande tela.

As relações que se estabelecem entre história, literatura e cinema são múltiplas e têm como elemento unificador o texto, que só existe com a presença do leitor ou espectador no presente, no momento em que os textos literários ou históricos são transformados em imagens e que os relampejos do cinema são transformados em palavras, pensamentos e sensações.

## 2.1. A Região Contestada e a Guerra do Contestado

Nos primeiros anos do século XX, o que se apresentava sólido era colocado em dúvida e surgiam novas formas de pensar a arte, a política nacional e internacional, o nacionalismo... A primeira metade do século apresentou-se rica em catástrofes históricas e de situações pungentes de tragédia, emoções passíveis de comunicação e preocupações cada vez maiores com os acontecimentos sociais e políticos<sup>17</sup>.

---

do Rio de Janeiro, ensinou literatura brasileira em Universidades da Europa e é hoje professor da Faculdade de Letras da UFRJ.

<sup>17</sup> VICENTINO, Cláudio. *História geral*. São Paulo: Scipione. 2000. p. 354 - 355. “No final do século XIX, o mundo se sujeitava à supremacia econômica capitalista de algumas potências européias, sobretudo a Inglaterra. Surgiam, entretanto, indícios do deslocamento desse centro dinâmico, pois alemães e norte-americanos sobrepunham-se aos ingleses na produção de ferro e aço. Nos Estados Unidos, as indústrias químicas, elétricas e automobilísticas se desenvolviam consideravelmente, e na Alemanha a indústria bélica

O final do século XIX, e início do século XX não foram tranquilos para a República que se instalava no Brasil<sup>18</sup>, sob o comando do Marechal Deodoro da Fonseca. Em princípio, constituiu-se uma Assembléia Constituinte para a elaboração do projeto da Constituição da República, que foi promulgada e decretada em 24 de fevereiro de 1891, confirmando o regime político que havia sido decretado pelo governo provisório. No dia seguinte ao da promulgação da Constituição, foram eleitos para presidente e vice-presidente da República, respectivamente, Marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. Surgindo sinais de crise financeira e manifestações de descontentamento com o governo, Deodoro da Fonseca, temeroso de uma guerra civil, renuncia em 23 de novembro de 1891. Floriano Peixoto assume o posto de presidente da República e comete atos violentos em relação aos opositores do governo, tanto militares como civis. Várias revoltas eclodiram no Brasil, no século que findava e no que iniciava: a Revolução Federalista<sup>19</sup>, no Rio Grande do Sul, que se estendeu para Santa Catarina — em consequência, no dia 19 de abril de 1894, é nomeado e enviado a Santa Catarina pelo, Marechal Floriano Peixoto, o impetuoso tenente-coronel do Exército Antônio Moreira César (1850-1897), sob cujas

---

prosperava com o programa naval de 1900, que visava conquistar um império colonial. [...] Os impasses criados pelos interesses capitalistas, pelo imperialismo e pelo nacionalismo conduziam (1914-1918) e à desestruturação do capitalismo internacional, fatores que, somados à difusão do marxismo desencadearam a Revolução Bolchevique de 1917, na Rússia. Ao final da Primeira Guerra Mundial, emergiu um sentimento nacionalista mais forte, representado pelo fascismo e pelo, nazismo, gerador de impasses que culminaram num outro conflito mundial: a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).”

<sup>18</sup> A primeira fase da República no Brasil, que teve início no dia 15 de novembro de 1889, durou até 1930, com o início do governo de Getúlio Vargas. Essa fase ficou conhecida como República Velha ou Primeira República e se subdividiu em dois períodos: primeiro período, compreendido entre 1889 e 1898 ; segundo período, de 1898 a 1930.

<sup>19</sup> Revolta ocorrida no Rio Grande do Sul de 1893 a 1895, entre os federalistas ou maragatos, de um lado, que lutavam pela autonomia do estado e, do outro, os pica-paus, que defendiam o governo do presidente Floriano Peixoto. As tropas do governo dominaram os rebeldes que foram obrigados a fugir para outros estados, inclusive para a região do contestado.

ordens aconteceu, na madrugada de 25 de abril de 1894, o fuzilamento de dezenas de pessoas em Anhatomirim, altas figuras políticas de oposição ao governo do Marechal Floriano Peixoto —; a Revolta da Marinha<sup>20</sup>, em 1893; a Guerra de Canudos, em 1896, no norte da Bahia; causada pela fome e miséria, provocadas pelo uso indevido da terra; a Guerra do Contestado<sup>21</sup>, em 1912-1916, em Santa Catarina.

A Guerra de Canudos pode ser caracterizada como a rebelião de centenas de trabalhadores sem terra contra latifundiários centralizadores do capital e do trabalho. Os latifundiários empregavam pouca gente, principalmente os que apoiavam as suas atitudes em relação à detenção do poder. Quando precisavam de mais gente para as colheitas, dirigiam-se às feiras de trabalhadores e selecionavam os mais fortes. O salário que o

---

<sup>20</sup> Rebelião promovida por algumas unidades da Marinha Brasileira contra o governo de Floriano Peixoto. Começa no Rio de Janeiro em setembro de 1893, estende-se à Região Sul e prolonga-se até março de 1894. Com a renúncia de Deodoro da Fonseca à Presidência da República em 23 de novembro de 1891, passados nove meses do governo, o vice-presidente Floriano Peixoto assume o cargo. A Constituição, no entanto, prevê novas eleições caso a Presidência ou a Vice-presidência fiquem vagas antes de decorridos dois anos de mandato. A oposição acusa Floriano de manter-se ilegalmente à frente da nação. Em 6 de setembro de 1893, um grupo de altos oficiais da Marinha exige a imediata convocação dos eleitores para a escolha dos governadores. Entre os revoltos estão os almirantes Saldanha da Gama, Eduardo Wandellkock e Custódio de Melo, ex-ministro da Marinha e candidato declarado à sucessão de Floriano. Sua adesão reflete o descontentamento da Armada com o pequeno prestígio da Marinha em comparação ao do Exército. A revolta consegue pouco apoio no Rio de Janeiro, sem chance de vitória, os revoltosos, dirigem-se ao sul. Alguns efetivos desembarcam em Desterro (Florianópolis) e tentam, inutilmente, articular-se com os federalistas gaúchos. Floriano adquire novos navios no exterior e com eles derrota a Revolta da Armada em março de 1894.

<sup>21</sup> Ao contrário do que acontece com a Guerra de Canudos, os livros de História do Brasil dão pouca relevância a *Guerra do Contestado*, o de Elian Alabi Lucci (LUCCI, Elian Alabi. *História do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1985. p.70) encontra-se o seguinte, transcrito na íntegra: “Em 1912, no governo do Presidente Hermes da Fonseca, ocorreu no sul do país um outro movimento de caráter político-religioso parecido com o de Canudos. Esse movimento ocorreu numa área que vinha sendo disputada pelos Estados do Paraná e Santa Catarina. Nesta região, conhecida como do Contestado, sucediam-se as brigas pelo poder político entre os grupos, que tinham os seus chefes religiosos, mas obedeciam a um chefe principal, que se dizia enviado por Deus. Esses grupos eram contrários à República e favoráveis à volta da Monarquia. Apercebendo-se que o poder político dos chefes religiosos aumentava consideravelmente na região, o Presidente enviou tropas federais ao local. Após violentos combates em que todos os rebeldes foram mortos, a paz voltou a reinar na região em 1915”.

trabalhador recebia pela venda de sua força braçal era insignificante. Terminada a colheita, era despedido.

Foi nesse contexto que surgiu a Guerra de Canudos, no norte da Bahia, comandada pelo cearense Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido como Antônio Conselheiro, filho de uma família de pequenos proprietários de terras. Por volta de 1870, Antônio Conselheiro abandonou o Ceará e foi para o norte da Bahia. Começou a fazer pregações, e os fiéis aumentavam. Em um ato de revolta contra o governo central, que impunha impostos, Antônio Conselheiro, em 1893, queimou os papéis que cobravam tais impostos e passou a ser perseguido pela polícia. Liderava uma multidão de sertanejos que viviam em comunidade, plantando e criando gado. Canudos passou a receber uma quantidade significativa de pessoas desempregadas e que acreditavam nas pregações do mestre.

O governo republicano, sentindo a fortificação de Canudos, atacou o local por três vezes, e por três vezes foi derrotado. Em 1897, o ministro da Guerra reuniu um exército de mais de 7.000 homens para exterminar os sertanejos. No dia 24 de setembro, a comunidade de Canudos foi cercada e, no dia 05 de outubro, após violentos combates, o governo aniquilou os sertanejos, mas não a possibilidade da representação do fato. Euclides da Cunha, após acompanhar “*in loco*” a Guerra de Canudos, escreve o conceituado romance-tese *Os Sertões*, que se transforma em múltiplos estudos literários, sociológicos e históricos.

A Guerra do Contestado não veio à tona da mesma forma que a Guerra dos Canudos. Ela é representada inicialmente nos relatórios de guerra;

posteriormente, (re)visitada pelos historiadores e, na sequência, pelos ficcionistas.

### 2.1.1. A Região do Contestado

A Região do Contestado<sup>22</sup> compreende as terras entre o Rio Iguaçu ao norte, e Rio Uruguai ao sul, e recebeu essa denominação por ser uma região contestada pelos estados de Santa Catarina e Paraná. A questão de limites entre os estados é pendenga antiga; vinha desde quando os bandeirantes paulistas invadiram a região em busca de índios para escravizar, no século XVII. No século seguinte, foi aberto o caminho para o sul, que ligava o Rio Grande do Sul a São Paulo — o “caminho das tropas” —, por onde passava o gado e as tropas de mulas que transportavam couro e charque para as feiras de animais em Sorocaba.

Essa atividade foi o chamado — tropismo ou 3º ciclo das bandeiras paulistas; o comprador do gado vinha de São Paulo buscá-lo no interior do Rio Grande e também mais tarde aqui no planalto catarinense, onde se encontrava a grande quantidade de gado descendente dos primeiros exemplares, colocados pelos jesuítas espanhóis; era o gado franqueiro, que povoava os campos deste cima da Serra do Viamão até as proximidades do Pelotas e Canoas

---

<sup>22</sup> RIBAS JUNIOR, Salomão. *Retratos de Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2001. p. 26. “A região do Contestado compreende a porção de terras entre os rios Iguaçu (norte) e Uruguai (sul), atualmente compreendendo o sudoeste do Paraná e todo o oeste de Santa Catarina. Podemos dizer que o limite leste está na Serra Geral e o limite oeste na fronteira com a República Argentina. São cerca de 40 mil km<sup>2</sup> e as discussões sobre limites nesta região existiram desde antes do descobrimento do Brasil (Tratado de Tordesilhas de 1494). As primeiras questões foram entre portugueses e espanhóis e entre essas está a que envolveu a Colônia do Sacramento (1680)” Entre os muitos estudos que se repetem em relação aos limites da Região do Contestados selecionamos o do referido autor, sem com isso desconsiderar os demais que de uma ou de outra maneira apontam o mesmo espaço geográfico.



em Santa Catarina; e com a expulsão dos padres, penetrou-se nas Missões.<sup>23</sup>

Com o passar do tempo, foram sendo criados pequenos povoados e vilas, ao longo do caminho, que serviam de parada para os tropeiros de domínio dos paulistas. A cidade de Lages foi criada em 1766 como um entreposto militar na rota dos tropeiros.

Lages foi a primeira e mais importante fundação do planalto, obedecendo a todos os requisitos de vila setecentista, o pelourinho, símbolo da justiça de El Rey, a Ata lavrada e assinada pelos presentes e algum tempo depois, a eleição da primeira Câmara, com Juízes de Paz e Ordinários, escrivães, oficiais de justiça (meeirinhos), Capela ou Matriz com seu respectivo Pároco, tudo em termos oficiais e solenes, incluindo a demarcação do “rocio” ou perímetro urbano.<sup>24</sup>

Santa Catarina só é elevada à categoria de Capitania, em 11 de agosto de 1738, “desincorporada da administração dos Capitães-Generais de São Paulo e sujeita, daí em diante, à jurisdição dos Capitães-Generais sediados no Rio de Janeiro”<sup>25</sup> e a sua população localizava-se na região litorânea. A ilha de Santa Catarina, até meados do século XVII, era uma densa floresta habitada por índios Carijós e inçada de onças e veados, segundo relatório de *Viagem à Província de Santa Catarina* (1820)<sup>26</sup> de Auguste de Saint-Hilaire,

---

<sup>23</sup> LEMOS, Zélia de Andrade. *Curitibanos na história do Contestado*. Florianópolis: IOESC, 1977. p. 28.

<sup>24</sup> LEMOS, 1977, p. 48.

<sup>25</sup> PIAZZA, Walter, *Colonização de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli. 1994. p.34.

<sup>26</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem à Província de Santa Catarina* (1820). São Paulo: Editora Nacional, 1936. A obra é prefaciada por Carlos da Costa Pereira e nela ressalta aos atributos do autor: “A partir de 1928, pouco existe da obra de Saint-Hilaire que não tenha merecido tradução. Ainda recentemente o dr. Afonso de E. Taunay dava à publicidade a *Segunda Viagem do Rio de Janeiro a Minas e a S. Paulo*

membro da Academia de Ciência do Instituto da França e professor da Faculdade de Ciência de Paris.

---

(Companhia Editora Nacional), e no Paraná o dr. David Carneiro, seguindo as mesmas pegadas, traduzia os capítulos referentes ao seu estado. Incumbido em 1929, pelo saudosíssimo amigo e mestre, dr. Luiz Gualberto, de fazer a tradução relativa ao nosso Estado, para publicá-la em números sucessivos da *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina*, pusemos mãos á obra, sem levá-la a termo, por haver sido suspensa a *Revista*. Como, no entanto, o trabalho já estivesse adiantado e a narrativa de Saint-Hilaire seja de tanto valor e de inegável interesse muito especialmente para Santa Catarina, ousamos levar a empreitada a remate, não obstante a convicção de que outro om melhores credenciais cumpriria transcrever para a nossa língua essa parte da obra meritória do grande naturalista francês.”Observamos pela nota que o interesse de discutir o estado e a cultura catarinense é por ora levada a cabo com fulgor e em outros períodos e deixada no ostracismo como é o caso da suspensão da revista a que o prefaciador se refere. É interessante ressaltar na obra de Saint-Hilaire as suas impressões sobre o estado de Santa Catarina que no ano de 1824, um dos menores do Brasil compreendia a ilha do mesmo nome e a de São Francisco, mais 655 léguas do continente. “Limita-se ao norte com a comarca de Curitiba, que pertence á província de S. Paulo; ao sul, com a província do Rio Grande do Sul, pelo Mambituba, e a leste, com o Oceano Atlântico. A oeste os seus limites ainda não estão definitivamente determinados. Excetuando o distrito de Lages e as margens de alguns rios, os colonos até 1882 haviam-se distanciado do litoral apenas umas três léguas e parece que desse tempo para cá pouco avançara para o interior. A cordilheira marítima divide a província de Santa Catarina em duas partes bastante desiguais. Só o distrito de Lages, pouco povoado e ainda mal conhecido, está situado no planalto, a oeste da cordilheira. Pertencendo, portanto, á região dos campos não poderá produzir nenhum dos gêneros coloniais que, como já disse ao fererir-me á província de São Paulo, têm a sua zona própria delimitada muito mais para o norte. No entanto, nas ilhas de Santa Catarina e de S. Francisco, e no litoral, pelo menos até o distrito de Laguna, cultivam-se o café, a cana-de-açúcar e o algodão, sendo, porém, os produtos dessas duas últimas, plantas muito inferiores aos que das mesmas espécies vegetais se extraem nas regiões tropicais.”A freguesia de Lages, em 1841, possuía 290 habitantes, aproximadamente 6,5% da população do Desterro, compreendendo toda a ilha e dividida em seis freguesias, com 4.336 habitantes. “Uma das principais causas que impediram os habitantes do distrito de expandir-se para o interior, foi o temor inspirado pelos índios inimigos, que varias vezes atacaram sítios distantes e trucidaram os seus moradores. Ignorava-se a que nação pertenciam esses selvagens, que eram designados pelo nome genérico de *bugres*.”A cada leitura e a cada leitor, o texto estará sendo o mesmo, quanto à sua estrutura significativa, e ao mesmo tempo será outro, quando desafiado e entendido como uma rede múltipla de possibilidades. O relato de viagem de Saint-Hilaire não é um monumento acabado em si mesmo, mas uma caixa de ressonância e dela são emitidos sinais, que suscitam nova escritura, nova leitura, passando a ser, ele também, o processo histórico. Por exemplo, o que localizava-se a oeste do litoral, para um leitor da época, se estendia até o início dos Campos de Lages, e a região nos dias de hoje passa a ser o Planalto Serrano, e agora o que está ao oeste do Planalto passa a ser o Oeste ou o Grande Oeste. Neste espaço geográfico onde viviam os bugres, denominação genericamente dada por Saint-Hilaire aos índios que habitavam estas terras, legítimos proprietários das terras, que irão desenvolver as lutas da Guerra do Contestado, não mais com os bugres, mas com o que restou deles e os grupos que vieram de longe para tomar posse das terras, paulistas, baianos, gaúchos, juntamente com alemães e italianos. Sobre a palavra que representa região e a que representa os seus habitantes são despejadas uma quantidade de significações que são agregadas na constituição da história do texto que representa o fato ocorrido. A cada leitura se constituirá um outro texto, escrito ou não, mas não mais o mesmo, adquirindo características históricas e sociais em que está inserido. Todo o texto está vinculado, de uma forma ou outra, a uma ideologia que aponta para o momento histórico, para uma proposta estética, para a história de seu autor.

Em novembro de 1749, é criada a Ouvidoria no estado de Santa Catarina e são estabelecidos os limites do estado. Ao norte, a divisa da Capitania era definida pelo rio Iguaçu, até a sua foz no rio Paraná. Ao oeste, questão dos limites gira em torno da Vila de Lages, que “por ordem expressa de D. João VI, passou a ser administrada pelo governador de Santa Catarina”<sup>27</sup>, em 1820. A Vila de Lages era pleiteada pelos dois estados, Santa Catarina e São Paulo.

O assunto de divisas veio à tona em 1853, com a criação da província do Paraná, área desmembrada de São Paulo. Em 1881, o Governo Imperial acorda para a questão do Contestado, porque surge um novo interessado na área: a Argentina. O país vizinho pretende estender suas fronteiras até o Oeste Catarinense. A questão conhecida como de “Palmas” ou “Misiones” foi resolvida em 1895, com o arbitramento do presidente dos Estados Unidos, Grover Cleveland, que deu ganho de causa ao Brasil.<sup>28</sup>

Com as constantes divergências entre os dois estados em governar a região, o Supremo Tribunal Federal definiu a questão em favor de Santa Catarina<sup>29</sup> em 1904, mas o Paraná, que tinha como seu defensor o jurista Rui Barbosa, recorreu ao Supremo que, em 1909, deu ganho de causa a Santa

---

<sup>27</sup> SANTOS, Sílvio Coelho dos, *A modernidade chega de trem*. In: SANTOS, Sílvio Coelho dos. (Org.) *Santa Catarina no século XX*. Florianópolis: UFSC/FCC, 2000. p. 21.

<sup>28</sup> ÁREA foi disputada com a Argentina. *Diário Catarinense*, suplemento especial, 22 de out. de 1992, p. 8.

<sup>29</sup> SERPA, Élio. *A guerra do contestado (1912-1916)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999. p. 12. “Com a proclamação da República — os estados do Paraná e Santa Catarina entraram novamente em discussão sobre a região — a Constituição de 1891 faculta aos estados o direito de cobrar impostos sobre propriedades, profissões e indústrias. Cada estado pretendia aumentar a sua arrecadação e, assim, acirraram-se as discussões em torno da questão dos limites, estimuladas por interesses de grupos sociais que estavam no poder. Em 1904, o Supremo Tribunal Federal arbitrou em favor de Santa Catarina. O Paraná recorreu da sentença e, em 1909, o Supremo Tribunal Federal deu novamente ganho de causa à Santa Catarina. A questão dos limites segue até 1916 quando os governadores Felipe Schmidt (SC) e Afonso Camargo (PR) celebram um acordo, pondo fim à questão dos limites.”

Catarina. A questão dos limites entre os dois estados chega ao seu final em 1916, quando os governadores Felipe Schmidt, de Santa Catarina, e Afonso Camargo, do Paraná celebram um acordo dos limites<sup>30</sup>, coincidindo com o período final da Guerra do Contestado.

### 2.1.2. A Guerra do Contestado

Não foi só na Bahia que os problemas relacionados à terra e ao domínio dos coronéis provocaram revoltas populares. No estado de Santa Catarina, cerca de 20.000 camponeses se envolveram numa guerra de mais de três anos, de 1912 a 1916, contra os coronéis e as tropas do governo.

A Guerra do Contestado foi provocada pela concentração de terras nas mãos dos coronéis e da empresa norte-americana Brazil Railway Company<sup>31</sup>, acarretando a falta de terra para o trabalho dos posseiros, camponeses que habitavam e cultivavam; outra causa, não menos importante que a primeira, também ligada à terra, tem a ver com a construção da estrada de ferro São

---

<sup>30</sup> SANTOS, Sílvio Coelho dos, A modernidade chega de trem. In: SANTOS, Sílvio Coelho dos. (Org.) *Santa Catarina no século XX*. Florianópolis: UFSC/FCC, 2000. p.22. "... por interferência direta do governo Federal, que os governadores de Santa Catarina e do Paraná estabeleceram um acordo, em outubro de 1916, para a definição dos limites entre os dois Estados na área contestada. Dos 48.000 km<sup>2</sup> em disputa, Santa Catarina ficou com aproximadamente 28.000 km<sup>2</sup>, e o Paraná com 20.000 km<sup>2</sup>. Depois de aprovado pelas respectivas Assembléias, ocorreu a homologação do acordo pelo governo Federal, em 1917."

<sup>31</sup> AFONSO, 1994, p. 7. "Em 1908, a empresa norte-americana Brazil Railway Company, pertencente ao multimilionário Percival Farquhar, ganhou do governo do presidente Afonso Pena (1906-1910) uma faixa de terra de 30 quilômetros de largura, ao longo de quatro estados, para a construção da Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande, Farquhar pôs em ação também a Southern Brazil Lumber and Colonization Co., que tinha por objetivo extrair madeira da região e depois comercializá-la no Brasil e no exterior. Além disso, a empresa ganhou também o direito de revender os terrenos desapropriados às margens da estrada de ferro. Esses terrenos seriam vendidos preferencialmente aos imigrantes estrangeiros que formavam suas colônias no Sul do Brasil."

Paulo-Rio Grande do Sul, passando pela região do Contestado<sup>32</sup>. A ferrovia é construída pelo empresário norte-americano Percival Farquhar, acusado de subornar pessoas ligadas ao governo para ganhar a concessão. Com o apoio dos coronéis da região, a companhia consegue a propriedade de uma faixa de terra de trinta quilômetros de largura, quinze de cada lado da ferrovia, provocando a expulsão dos colonos que ali viviam.

Os trabalhadores contratados para a construção da estrada de ferro, vinham dos grandes centros e, com o término da construção, foram despedidos, ficando na região sem ter o que fazer.

Na região do contestado havia muitos monges<sup>33</sup>, beatos, profetas populares, alguns bem intencionados, que pregavam a religião e auxiliavam o povo em matéria de saúde. Em 1912, a população da Região do Contestado

---

<sup>32</sup> PIAZZA, 1994, p. 250. “O povoamento do médio oeste catarinense se consolida com a construção da estrada de ferro São Paulo-Rio Grande, pela ‘Brazil Railway Co.’, cujo trecho catarinense foi iniciado em 1908, sob a direção técnica do engenheiro norte-americano Achilles Stenghel, pois, a construtora, acima referida, também, conhecida como ‘Sindicato Forquhar’, por ser dirigida pelo empresário Percival Farquhar, recebe, ao longo dos seus trilhos, em pagamento, terras equivalentes a quinze quilômetros de largura, ou igual ao produto da extensão quilométrica da estrada multiplicada por 18, sem levar em conta qualquer posse anterior, legalizada ou não, por força dos Decretos nº 10.432, de 09 de novembro de 1889, e nº 305, de 07 de abril de 1890. Isto fez com que, no momento em que a subsidiária da ‘Brazil Railway Co.’, a ‘Brazil Development e Colonization’ iniciou a apropriação territorial, encontrasse muitos posseiros e proprietários em suas áreas. Os posseiros foram desalojados.”

<sup>33</sup> RIBAS JUNIOR, 2001, p. 36-37. Entre os vários monges que circularam na região do contestado, segundo o autor são: “1- João Maria Agostini (natural de Piomonte, Itália) foi o primeiro desses três monges, e teria vindo de Sorocaba (SP) no século passado. A sua caminhada pela região não é recordada com muita certeza. Teria voltado para Sorocaba em torno de 1906. 2 – João Maria (de nome Anastás Marcaf), de origem francesa, teria vindo para a região do Contestado por ocasião da Revolução Federalista (1892/1894). Esteve em Lages, União da Vitória, Canoinhas, Capão-Alto, onde manteve um célebre encontro com Frei Rogério Neuhaus (religioso de marcante atuação em Lages). 3- João Maria ou José Maria (de nome Miguel Lucena de Boaventura) tido como desertor do Exército ou da Força Pública do Paraná, e teria dito ser irmão de João Maria anterior. [...] Era o Monge João Maria que iniciaria a luta armada do Contestado. Morreu no primeiro combate, em Irani (Santa Catarina), em 1912. Esse combate do Irani foi entre os jagunços (fanáticos) liderados pelo Monge João Maria e os soldados da Força Pública do Paraná. Os militares foram comandados pelo Cel. João Gualberto que também morreu no combate. Foi o início da Guerra do Contestado que se prolongaria até 1916.”

encontrava-se sem emprego, despedidos os empregados da companhia da estrada de ferro, sem terra para o trabalho e fragilizada emocionalmente. Nesse cenário surge a figura de um líder, um ex-militar paranaense, fazendo-se conhecer como José Maria de Agostinho, que se dizia irmão de João Maria. No município de Campos Novos, José Maria dizia-se curandeiro e passou a dominar um grupo de sertanejos revoltados com a situação em que se encontravam. A fama do monge se alastrou por todo o sertão. Os coronéis e fazendeiros da região, preocupados com a população que se reunia em torno do monge, apelaram para as forças federais. O monge e os sertanejos dirigiam-se a Curitiba quando foram atacados pelas tropas federais, a pedido dos “coronéis”. O monge morreu no combate e seus seguidores espalharam-se em várias frentes de batalha.

Os combates duraram mais de três anos. De um lado, o governo estadual e federal e os latifundiários, bem armados que utilizavam até pequenos aviões para o reconhecimento da região, no período final; do outro, camponeses miseráveis desapropriados de suas terras, com armas brancas. O extermínio ocorreu indiscriminadamente; as tropas do governo não pouparam as crianças, os velhos e as mulheres. Foi mais uma demonstração de força do governo aliado aos coronéis e aos latifundiários. O final da Guerra do Contestado coincide com a assinatura do acordo dos limites entre os estados de Santa Catarina e Paraná, em 1916.

## 2.2. Santa Catarina do Paraná

A moda na imprensa, no final do século XIX e início do século passado, não era a notícia e sim a polêmica. No céu da imprensa brasileira

brilhava duas estrelas, Sílvio Romero<sup>34</sup>, sergipano, um dos maiores críticos literários de todos os tempos e considerado, na época, uma unanimidade nacional; a outra estrela que iluminava o céu do Brasil era o paraense José Veríssimo<sup>35</sup>. Os dois não escondiam as posições que tinham sobre a cultura nacional, e dessa dualidade dialética construía-se a identidade nacional,<sup>36</sup> não desconsiderando Araripe Júnior, Lafayette Rodrigues Pereira, Laudelino Freire, entre outros. Sílvio Romero apresentava-se como um polemista, defensor do amigo Tobias Barreto<sup>37</sup> e da Escola de Recife, com o intuito de

---

<sup>34</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1996. p. 248. “Sílvio Vasconcelos das Silveira Ramos Romero (Lagarto, Sergipe, 1851 – Rio de Janeiro 1914). Passou a infância na província natal, fez os estudos secundários no Rio e Direito em Recife (1868-1873). No período acadêmico, sensível a viragem da época, combateu os resquícios do Romantismo sentimental, fez-se evolucionista e, em política, ardente liberal. Data desta fase o conhecimento de Tobias Barreto em que viu sempre o maior renovador do pensamento brasileiro. *Os Contos do Fim do Século*, de 1878, “poesia científica”, traduzem em versos infelizes os estusiasmos do neófito em face das últimas doutrinas. Fixando-se no Rio de Janeiro, dedicou-se ao magistério, lecionando Filosofia no Colégio Pedro II e na Faculdade de Direito. Proclamada a República, ingressou na política elegendo-se deputado por Sergipe. Deu ao prelo ininterruptamente, de 1878 a 1914, mais de meia centena de escritos, entre livros, opúsculos e prefácios, fruto de suas pesquisas e das polêmicas a que seu temperamento fogoso amiúde o impelia. Tiveram-no por desabrido opositor Teófilo Braga, José Veríssimo, Lafayette Rodrigues Pereira Laudelino Freire. Obras principais: *A Filosofia no Brasil*, 1878; *A Literatura Brasileira e a Crítica Moderna*, 1880; *O Naturalismo na Literatura*, 1882; *Contos Populares do Brasil*, 1883; *Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil*, 1888; *História da Literatura Brasileira*, 1888; *Machado de Assis*, 1897; *Ensaio de Sociologia e Literatura*, 1901; *Martins Pena*, 1901; *A América Latina*, 1906; *Minhas Contradições*; 1914...”

<sup>35</sup> BOSI, 1996, p. 252. “José Veríssimo de Matos (Óbidos, Pará, 1857 – Rio, 1916). Passou a infância na província natal, dela para o Rio de Janeiro onde fez preparatórios no Colégio Pedro II e freqüentou por algum tempo a Escola Central, hoje Politécnica. Adoecendo, deixa os estudos e retorna, em 1876, ao Pará. São operosos os seus anos de Juventude: funda a *Gazeta do Norte* e *Revista Amazônica*, órgãos progressistas, ocupa a Diretoria da Instrução do Pará e pesquisa seriamente a história e os costumes dos índios e mestiços da região.” Publicou: *Emílio Littré*, 1882; *A Amazônia. Aspectos Econômicos*, 1892; *Estudos de Literatura Brasileira, 6 séries*, 1901-1907; *Homens e Causas Estrangeiras*, 1902; *Que é Literatura? E Outros Escritos*, 1907; *Interesses da Amazônia*, 1915 e entre outros.

<sup>36</sup> CASAROTTO, Abele Marcos. Contra o Brasil (Resenha) In.: *Visão Global*. São Miguel do Oeste: UNOESC, 2000.

<sup>37</sup> ROMERO, Sílvio. *Ensaio de filosofia do direito*. São Paulo: Landy, 2001. Em prefácio apresentado à primeira edição, em 1895, assim se pronunciava Sílvio Romero em relação ao amigo: “Há um capítulo da história literária nacional que ainda não foi feito e que deve sê-lo, porque os nomes que nele figuram representam hoje o que de mais seletivo existe no pensamento pátrio. Refino-me à ação e aos resultados obtidos pelos dois notáveis professores acadêmicos, que iniciaram a mocidade pátria nas lides da Ciência e da moderna Filosofia. Tobias Barreto e Benjamin Constant foram esses dois pioneiros, esses dois guias da mocidade em seu tempo. Um no Sul e outro no Norte, um na esfera da Matemática, outro na órbita do Direito, foram dois fomentadores do pensar nacional nos dias que correm”. Finalizando o seu texto o autor

descentralização da literatura e da cultura brasileira da capital da república, reunido em torno de Machado de Assis e da Academia Brasileira de Letras, e das idéias gerais, defendia seu ponto de vista como se fosse a sua “própria honra”. Sílvio Romero aventurou-se a escrever/polemizar vários temas e áreas do conhecimento, entre eles a cultura nacional, o direito, a filosofia, a divisão de terras entre o estado de Santa Catarina e Paraná, e não podendo deixar de focar a literatura priorizada na obra *A História da literatura brasileira*, de 1888, a qual considera como sinônimo de cultura, com ênfase à abordagem histórica e a critérios sociológicos, intimamente relacionada com os aspectos políticos e sociais do Brasil.

Romero propagava a necessidade da polêmica para a afirmação nacional, com destaque para o social e o cultural. Na obra *História da literatura brasileira* ressaltava a mestiçagem e o cruzamento de culturas, matrizes do povo e da sociedade nacional. Segundo Roberto Ventura, no texto “História e crítica em Sílvio Romero”<sup>38</sup>, a história literária e também a cultura brasileira estão marcadas pela tensão entre o mito épico e o mito trágico, não sendo a visão exclusiva de Romero, que oscilava entre o nacionalismo ufanista e o pessimismo agônico, entre a utopia sincrética da miscigenação e os temores quanto à inviabilidade da nação brasileira.

---

comenta: Em suma, eu e Tobias, que demos ao Brasil o exemplo da mais completa fraternidade espiritual, fomos dois camaradas, dois obreiros amigos, mais independentes, que procuramos trabalhar sem rivalidade e sem submissão um ao outro, de acordo, porém autônomos. Oxalá os pretensiosos de hoje seguissem nosso exemplo! As letras teriam por certo a lucrar.”

<sup>38</sup> VENTURA, Roberto. História e crítica em Sílvio Romero. in: MALLARD, Letícia. et.al. *História da literatura: ensaio*. Campinas: UNICAMP, 1995. p. 52.



O cruzamento, a mestiçagem, a redenção da pátria não estão presentes somente nos escritos relacionados à literatura, mas também em relação aos temas sempre polêmicos de Romero, como por exemplo a questão de limites de terras entre os estados de Santa Catarina e Paraná. Romero, em artigo publicado no jornal *A época*, em novembro de 1912, “A união do Paraná e Santa Catarina — O Estado do Iguaçu”, mais tarde lançado em edição avulsa, com distribuição gratuita, em 1916, pela Escola Pyp. Salesiana e com Prefácio de Arthur Guimarães, aborda em seis seqüências a sua defesa nacionalista e patriótica para a unificação dos dois estados. É um texto que dialoga com o racional e o emocional do leitor, inicia afirmando a extravagante e defeituosa divisão territorial e chega à necessidade de unificação entre o estado de Santa Catarina e Paraná. Já no segundo tópico, apresenta seis sugestões para o caso e, em cada um deles, tece considerações, mas a sua ênfase recai na unificação entre os estados. Apresenta, no terceiro segmento, a tese do patriotismo e a legalidade para a unificação; as argumentações de ordem geográfica, econômica e financeira, entre outras, são apresentadas nos segmentos quatro e cinco. No último afirma que, em política, só é considerado irrealizável o que for indecente, o indecoroso, o imoral, o atentatório à justiça e à liberdade, e, em ritmo de conclusão, roga aos intelectuais dos dois estados que se ponham à frente de grande aspiração e conclui o texto em primeira pessoa: “Assim é preciso que suceda. Eu quero, eu hei de assistir, e comigo em júbilo, todo o Brasil, a esse belo triunfo, fecundo e consolador, do grande e verdadeiro patriotismo...”<sup>39</sup>.

---

39 ROMERO, Sílvio. *A união do Paraná e Santa Catarina — O Estado do Iguaçu* (Extratos de uma série de artigos publicados no jornal "A Epoca", da Capital Federal, em Novembro de 1912.) Escola Typ. Salesiana, 1916. p. 45.

Sílvio Romero, como um expoente da Escola de Recife, participou ativamente da virada anti-romântica, a partir de 1870. O centro dos debates em relação à literatura e à cultura brasileira alicerçava-se no dualismo de um povo branco ou mestiço, cultura ou barbárie e na possibilidade de uma civilização nos trópicos. Romero, entusiasta pelo Brasil, defendia que a crítica e a polêmica, entre os diversos temas em voga, deveriam contribuir para a construção da nacionalidade, não mais nos modelos do romantismo. Afirmava ele:

A história do Brasil, como deve hoje ser compreendida, não é, conforme se julgava antigamente e era repetida pelos entusiastas lusos, a história exclusiva dos portugueses na América. Não é também, como quis de passagem supor o romanticismo, a história dos Tupis, ou, segundo o sonho de alguns representantes do africanismo entre nós, a dos negros em Novo Mundo. / É antes a história da formação de um tipo novo pela ação de cinco fatores, formação sextiária em que predomina a mestiçagem. Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas idéias. Os operários deste fato inicial têm sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira. / Tudo quanto há contribuído para a diferenciação nacional, deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é este critério novo. Tanto mais um autor ou um político tenha trabalhado para a determinação de nosso caráter nacional, quanto maior é o seu merecimento. Quem tiver sido um mero imitador português, não teve ação, foi um tipo negativo.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 55.

É na defesa do caráter do homem brasileiro e miscigenação que são centrados os seus ensaios e suas polêmicas, e desta linha não poderia fugir para discutir os limites entre os estados de Santa Catarina e Paraná. Agora não mais na miscigenação entre “raças”, mas entre estados. Defendia o princípio da unificação dos estados, considerando a defeituosa, a irregular e a extravagante divisão de territorial proposta e existente, que relevava somente os méritos políticos.

Se numa monarquia unitária e vigorosamente centralizada, a péssima divisão territorial, herdada dos tempos d’El-Rei-Nosso-Senhor, foi, durante o Império, a fonte mais abundante de nossos males, avalie-se sob o regime federativo, que demanda, quanto possível, a igualdade, a equivalência entre os membros que se congregam!...

.....

A sobra de tais desacertos foi-se gerando esse malfazejo espírito particularista, provincianista, que animou sempre a política tacanha dos chefes locais, os Camaragibes, os Suassunas, os viscondes da Parnahyba, os São Lourenços, os Paulinos, os Gaspaes Martins, etc. etc. Daí proveio principalmente essa tendência para organização de núcleos compactos de arrebanhadores do mando por esses Estados em fora, que outra coisa não são as oligarquias... E estas constituem, na opinião absolutamente unânime de toda gente, a chaga mais putrefata da República<sup>41</sup>.

E a má divisão de terras, segundo ele, tenderia a crescer, relevando o desequilíbrio entre os estados do Amazonas, o Pará e o Mato Grosso em

---

<sup>41</sup> ROMERO, 1912, p. 5-6.

relação a Sergipe, Paraíba, Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro e Espírito Santo, quando os primeiros fossem colonizados. Para sustentar a sua defesa, recorre à Constituição Republicana, art. 4º: “Vejam todos, vejam o povo: ‘Os Estados podem *incorporar-se entre si*, subdividir-se ou desmembrar-se para anexar-se a outros, ou formar novos Estados...’”<sup>42</sup>. E ressalta que a situação de Santa Catarina e Paraná faz com que se apresente como a melhor oportunidade para a patriótica e improcedente união; caso isto não ocorra para a “terrível pendência de limites que traz agitadíssimas as populações dos dois Estados”; poderá se instaurar uma “medonha luta civil, não pode ser mais sábia, mais justa, mais conveniente, mais adequada, mais oportuna solução”<sup>43</sup> e de maneira vigorosa continua argumentando que, antes “de explanar sucessivamente os cinqüenta argumentos em favor desta tese tão simpática, cumpre apreciar primeiramente uma a uma, as soluções até aqui propostas”, finaliza ele, e apresenta seis soluções, quais sejam:

1º - Erigir a zona contestada em um novo Estado; / 2º - Partilhar a aludida zona entre os dois pretendentes; / 3º - Respeitar o *status-quo*; / 4º - Respeitar e cumprir a sentença do Supremo Tribunal; / 5º - O arbitramento; / 6º - Finalmente, a união dos dois Estados.<sup>44</sup>

Romero analisa, uma por uma, as sugestões. As cinco primeiras sugestões são refutadas com argumentos, por vezes polêmicos e irônicos, como no caso da primeira: “parece até querer brincar com sérias questões políticas. Seria uma solução bastarda que a ninguém contentaria, nem no

---

<sup>42</sup> ROMERO, 1912, p. 8.

<sup>43</sup> Nota dos editores: Não esquecer que estas palavras foram escritas em 1912.

<sup>44</sup> ROMERO, 1912, p. 9.

Paraná, nem em Santa Catarina”<sup>45</sup>. E temeroso da fragilidade do novo estado, que seria o Estado do Iguaçu, por ser uma região desabitada e estar nos limites entre “repúblicas rivais, herdeiras do grave gênio camoneano e do faceto espírito de Cervantes”<sup>46</sup>, qual seja a irrequieta Argentina, segundo Romero.

Ao chegar à sexta seqüência, os ânimos patrióticos de Romero parecem estar à flor da pele, busca argumentos, como um bom jurista, na constituição. Segundo ele, na “Carta Constitucional — poderosa válvula de segurança que convém fazer funcionar a bem da integridade da Federação”<sup>47</sup>; no emocional, por ser a única saída para a “extinção do cruel acervo de ódios, despeitos e desconfianças que estão envenenando duas opulentas circunscrições da República”<sup>48</sup>; na de ordem geográfica, militar, econômica, financeira, política e até etnográfica, segundo ele as principais. Mas o patriotismo, a noção de nacionalidade impera em todo o seu texto, a idéia da nação grande, de acordo com Arthur Guimarães, que faz a apresentação do texto de Sílvio Romero, a Pátria Grande<sup>49</sup>, como forma patriótica de superação das desavenças regionais

---

<sup>45</sup> ROMERO, 1912, p. 9.

<sup>46</sup> ROMERO, 1912, p. 10.

<sup>47</sup> ROMERO, 1912, p. 13.

<sup>48</sup> ROMERO, 1912, p. 13.

<sup>49</sup> GUIMARÃES, Arthur, Prefácio. In: ROMERO, Sílvio, 1912, p. 3 e 4. “Pensando na Pátria grande, movido porção patriotismo, Sílvio Romero escreveu n’A Época, em Novembro de 1902 uma série de artigos lembrando a fusão dos Estados do Paraná e Santa Catarina. Relendo-os, agora, que uma meritória obra de pacificação conseguiu o acordo em boa hora promulgado pela autoridade do Primeiro Magistrado da Nação e firmado pelos respectivos Governantes, melhor se apreende a visão patriótica do autor da HISTÓRIA DA LITERATURA BRAILEIRA, respeitador dos pontos de vista regionais, mas querendo-os harmônicos com a fraternidade e a grandeza brasileira. / Extintas as rivalidades, aplacadas as paixões, levada a cabo a definitiva decisão do secular litígio, eis que um grupo de brasileiros nascidos em Santa Catarina e no Paraná se afervora na crença de que a difusão, em folheto, das argutas e convincentes razões então apresentadas pelo emérito pensador patricio, agora mais do que nunca encontrarão apoio e abrirão caminho não só nas regiões

e caminho harmonioso na construção de uma nação fraterna, não em relação aos estados da federação, mas à Pátria Grande. E, para sustentar a sua tese, busca reforço na literatura, não esquecendo que a considerava como sinônimo de cultura, com ênfase na abordagem histórica e em critérios sociológicos, intimamente relacionada com os aspectos políticos e sociais do Brasil, como uma veia para a construção da identidade nacional.

Fala-se hoje no Brasil quase como se fala numa figura de retórica, quando urge arredondar um período ou arrojando rima fácil para *fuzil, alcantil, réptil...* A grande alma nacional, que se iniciou embalada nos braços, nas carícias, nas orações de Anchieta; que bramiu juvenil e entusiasta, na palavra ardente e trovejante do padre Vieira; que encantou os céus nas melodias de Gonzaga, nos carmes de Cláudio, nas éclogas de Alvarenga, nas harmonias de Gonçalves Dias; que zombeteou do destino no rir escarninho de Mattos; no conceptismo doce e amável de Azevedo e Varella; que despertou os rincões paraguaios com a trompa heróica de Tobias Barreto, e acalorou os corações dos escravos nas apóstrofes aladas de Castro Alves; essa alma gigante que atirou ao mar o flamengo; que fez retomar os navios ao francês; que tomou o passo a Rosas e soterrou Lopes; essa alma tecida de ouro e seda, talhada em bronze e mármore, que sonha nas noites estreladas na ronda fulgente das criações de Alencar, ouvindo as monodias acarinhantes das suas incomparáveis figuras femininas; essa alma enérgica que

---

interessadas como em todo o Brasil. / Não ha como prestigiar tal crença. / Aplaudo calorosamente, como brasileiro, a feliz idéia da difusão dos aludidos escritos, justa homenagem ao generoso cérebro que os traçou. / Errou, porém, o nobre punhado de admiradores de Sílvia, na escolha do prefaciador do folheto, humilde e fiel discípulo, sim, mas sem títulos para corresponder à confiança nele depositada. / A fusão dos estados do Paraná e Santa Catarina, se realizada, mais tarde ou mais cedo, pela germinação da boa semente lançada pelo insigne patriota e outros, certamente servirá de paradigma para mais de uma união que o interesse maior da Pátria Grande venha a indicar e alcançar. / Os patrícios, corretos e coração limpo, que querem atingir a segunda etapa da fusão, vão preparar o terreno, com os seus dedicados esforços de proselitistas, e apressar a germinação da abençoada semente. Que assim seja, são os meus sinceros votos. E a sombra do saudoso extinto pairará nos Estados, hoje pacificados, amanhã reunidos para o escape de maior engrandecimento, em frutuosa concentração de forças – como a própria imagem da Pátria, agradecida e radiante.”

temperou o aço da espada de Caxias e da lança de Ozório, e — porque não lembrá-lo também? — durante cinquenta anos, sorriu carinhosa no olhar paternal de Pedro II; essa alma imortal — anda um pouco esquecida pelas ingratidões dos homens, pela vesania dos políticos ... Urge mirar também o seu semblante e escutar os seus acentos...<sup>50</sup>

Esta síntese da obra *História da Literatura Brasileira* de Romero é utilizada para enobrecer o espírito dos homens patrióticos, que não buscam mais serem catarinenses, paranaenses, paulistas e, sim, serem brasileiros acima de qualquer pressuposto.

A união dos dois estados — Santa Catarina e Paraná — é para Romero a única alternativa para dissipar as desavenças existentes. Tão certa está da unificação que propõe nomes para o futuro estado, como Estado do Iguaçu, homenagem ao rio que corta a região, comparando ao Estado do Amazonas, do Pará, do Piauí, de Sergipe; Estado Guayra ou Guahyra; Estado do Paraná — Santa Catarina, da mesma forma que a primeira apresenta denominações de estados e nações que são compostas por mais de uma palavra como Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Estados Unidos da América; e em nota de pé-de-página Santa Catarina do Paraná, como lembra o Sr. Lauro Müller (nota dos editores). Para Romero, mesmo mencionando que o nome é uma questão insignificante, mas que os estados se unam, formem um só estado, e alenca o nome sugestivo “Porto da União” ou conforme Romero, chamam-na ainda de “União da Vitória” para a capital e continua ele “união e vitória vai ser a bela

---

<sup>50</sup> ROMERO, 1912, p. 14-5.

cidade que se há de edificar ali para a capital do poderoso, vasto e riquíssimo Estado do ... Iguaçu ou do Guaíra”<sup>51</sup>.

A nova capital em Porto União estará além disso sobre a notável via férrea S. Paulo-Rio Grande. E nem só. Aquela cidade é ponto de convergência de estradas de ferro que vão partir ou já partem de Paranaguá passando por Curitiba, de S. Francisco demandando o rio Paraná, e, talvez, de Florianópolis e de Laguna. / Que prodigioso sistema de comunicações! Além do enorme trecho navegável do Iguaçu, esta admirável teia ferroviária comunicando-a com todos os Estados e países vizinhos, com a capital da República, com todos os grandes centros do próprio Estado, com os seus magníficos e numerosos portos<sup>52</sup>

E, como forma de persuadir, de aceitar, de impor o novo estado, solicita aos bons patriotas que repitam: “Tudo nos une nada nos separa...”<sup>53</sup>.

Romero entrelaça e laça o leitor com argumentos das mais variadas ordens e, comumente, estabelece relações com outras situações, como no caso em que enaltece o poder econômico do estado de São Paulo e argumenta que possui o melhor sistema escolar do Brasil, pois tem dinheiro, mais dinheiro que o resto do Brasil e este, segundo ele, é a alavanca máxima de todo o progresso<sup>54</sup>. Santa Catarina e Paraná, unidos, seriam uma potência econômica,

---

<sup>51</sup> ROMERO, 1912, p. 20.

<sup>52</sup> ROMERO, 1912, p. 42.

<sup>53</sup> ROMERO, 1912, p. 20. Esta idéia é apresentada por Saens Pena, em relação ao Brasil e à Argentina e citada para enaltecer os ânimos dos catarinenses e paranaenses.

<sup>54</sup> WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*. Florianópolis: UFSC, 1997. p. 77. As obras de Sílvio Romero eram um paradigma para a sociedade burguesa e capitalista que surgia no Brasil, João Hernesto Weber ressalta A idéia: “Pois é necessário lembrar que a obra de Sílvio Romero, paradigma, na verdade, das



podendo, com isso, proporcionar aos seus moradores investimentos de ordem educacional, cultural e além de ser o maior estado em extensão geográfica do sul do Brasil. Como advertência, arrola que se Gonçalves Dias tivesse sido inglês, alemão ou francês, estados ricos, seriam hoje listados na literatura mundial ao lado de Byron, Schiller, Victor Hugo, Musset, Schelley, Lamartine e, se Alencar ou Machado de Assis tivessem qualquer uma das nacionalidades citadas, já estariam sendo anunciados nos mais diversos cantos da terra. É em um estado forte e rico, segundo Romero, que se alicerça a cultura universal e, tanto o futuro estado, como o Brasil, precisam de força econômica e de espírito nacionalista para angariarem respeito e reconhecimento nacional, no caso do primeiro, e mundial, no segundo.

O positivismo determinista pairava no final do século XIX e início do XX e estava também presente nas idéias de Romero, como um “bom” representante de sua época. As idéias românticas eram deixadas de lado e a objetividade impregnada do espírito de nacionalidade, sem deixar de relevar o emocional. A nação deveria ser forte, una, rica, miscigenada e, para isso ocorrer, deveria haver paz, fraternidade entre os irmãos. E os dois estados do Sul seriam o melhor exemplo para o Brasil do futuro e do progresso.

... já vejo o mundo novo que se vai abrir aos olhos  
deslumbrados de nacionais e estrangeiros... Como vai ser  
fecunda a união do gênio empreendedor do paranaense

---

profundas transformações ocorridas no cenário intelectual do Brasil ao final do século passado, precisa ser vista em conexão com as transformações históricas que levariam à extinção do modo de produção escravista e à implantação do capitalismo no Brasil. ... é importante observar que a adoção, por Sílvio Romero, de uma visão-de-mundo racional-burguesa, de pretensões científicas, presente no positivismo, no evolucionismo, nas teses antropológicas deterministas, tem o seu correlato na “modernização” das classes dominantes locais, que se instrumentalizam, via adoção de um ideário afinado com a racionalização da vida econômica sob o capitalismo, para intervirem historicamente na transformação do país.”.

com a alma poética, imaginosa e confiante do filho de Santa Catarina! A transbordante poesia de Luiz Delfino e Cruz e Sousa casar-se-á com a plasticidade prática dos políticos do Paraná, e o Brasil terá que admirar os novos rebentos que serão uma nova forma do caráter nacional. / Oxalá que os intelectuais dos dois Estados se ponham à frente da grande aspiração! Oxalá todos os que têm uma pouca d'alma, capaz de ver e ouvir os sinais e as vozes que partem do lado do futuro, não encontrem só e só utopia na idéia que tenho defendido! Oxalá os que podem acolham, a amparem e transformem-na em brilhante e grandiosa realidade! <sup>55</sup>

E finalizando, com espírito profético que se arrogava, não só ele, mas a intelectualidade brasileira, arrebatada: “Eu quero, eu hei de assistir, e comigo, em júbilo, todo o Brasil, a esse belo triunfo, fecundo e consolador, do grande e verdadeiro patriotismo...”<sup>56</sup>.

Os relampejos deixados nos textos de Romero, momentaneamente os relacionados à união entre Santa Catarina e Paraná, do início do século XX, não são os mesmos durante todo o século que passou. O distanciamento faz com que o leitor se aproxime mais do texto e veja nele luz que ainda não foi vista ou apenas faíscas quase apagadas dos mais diversos ângulos, ou em vários ao mesmo tempo, ou se distancie e o veja como um ponto da intelectualidade, não local e nacional, mas em relação ao universal.

O texto é o mesmo durante todo o período, mas as relações estabelecidas com ele não são as mesmas em tempos diferentes, mesmo que

---

<sup>55</sup> ROMERO, 1912, p. 44-45.

<sup>56</sup> ROMERO, 1912, p. 45.

nos embrenhemos no tempo em que foi construído. Parafraseando Benjamin<sup>57</sup>, o texto é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, o texto de Romero é um passado carregado de “agoras” que explode a cada leitura, em cada relação que estabelece com o presente, provocando a presentificação do passado. É do agora que conseguimos ver relampejos deixados no texto em relação à miscigenação do povo brasileiro e a sua importância para a construção de uma grande nação, e ela vinculada, de certa forma, a um processo de autonomia cultural em relação às nações européias, principalmente em relação à imitação, como se fosse possível desvincular o passado do presente — o passado de um povo, de certa forma faz parte do seu presente. Mas, observando o mesmo relampejo Romero, não negava a sua formação européia, principalmente as idéias francesas e germânicas, quando se referia a José de Alencar e Machado de Assis e ao reconhecimento como se tivessem qualquer uma destas nacionalidades.

... a grande contradição que mina o texto de Sílvia Romero, contradição a alimentar, na verdade, o modo de produção das idéias no Brasil: buscar, sempre, a última novidade européia para, com ela, reler o país. Do confronto entre a novidade e a realidade resultava, no mais das vezes, um vago sentimento de inferioridade que, para se superar, aposta no futuro, quanto, quem sabe, um novo paradigma pudesse vir a dar conta, satisfatória e positivamente, da “nação”. No caso de Sílvia Romero, que como todos o sabemos, denuncia a contradição que apontamos sem, no entanto, dela poder se livrar, a

---

<sup>57</sup> BENJAMIN, 1994, p. 229-230.

solução “de futuro” estaria na aposta, por dentro da teoria, na miscigenação...<sup>58</sup>

A miscigenação, o cruzamento entre as “raças” era um mal necessário, possível de ser solucionado com o branqueamento da raça. A “miscigenação”, o “cruzamento” entre os catarinenses e paranaenses seria um mal necessário para a formação de uma grande nação, a pátria grande e forte, em nome do futuro do Brasil.

As considerações e contradições emanadas do texto de Romero, em relação à sociedade brasileira e à união dos dois estados do Sul, no delinear do século que se iniciava, são costuradas e contraponteadas a partir do agora, do tempo presente.

### 2.3. Os relatórios de guerra.

A cada nova leitura, o texto e o leitor se transformam e passam a ser outros, sem deixarem de ser os mesmos, com a diferença do segundo ter agregado uma nova experiência e o primeiro estar sendo construído coletivamente. Os textos *Relatório — a pacificação do Contestado*, de Fernando Setembrino de Carvalho, *Campanha do Contestado*, de Demerval Peixoto, *A campanha do Contestado: as operações da coluna do sul* de Herculano Teixeira d’Assumpção, e os artigos publicados em jornais da época já não são mais os mesmos para o leitor do início do século XXI. Os textos, na sua constituição física são os mesmos, mas sobre eles encontra-se uma camada, tanto de poeira como de novas luzes, por mais de oitenta anos. No

---

<sup>58</sup> WEBER, 1997, p. 79.

momento da leitura busca-se retirar a poeira para ver o texto e, por vezes, não se consegue ver o que em outras épocas já foi visto, e pode-se encontrar luzes de alguns estilhaços, que até então não haviam sido encontrados.

Os primeiros textos que relatam a Guerra do Contestado pretendem recolher todos os estilhaços da bala, no calor da hora e na ideologia de quem os escreve, não deixando vestígios para próximos e lacunares estudos, pretendendo preencher todas as fendas, como no texto que prefacia *A Campanha do Contestado: as operações da coluna do sul*:

A Campanha do Contestado **deve figurar na História com todos os seus detalhes**. Acompanhando com interesse a descrição de **suas minúcias**, melhor se firmará no espírito público a convicção de que extraordinários foram os esforços expedidos pelo Exército na manutenção da ordem nos sertões ao sul, então subvertida por milhares de homens desorientados por uma crença aberrante dos menores vislumbres de razão; e na mente dos nossos dirigentes mais pesará a responsabilidade dessas ocorrências anormais e lamentáveis, provenientes da cancerosa chaga do analfabetismo que se estende por todo o território nacional... Como **observador direto dessa luta gigantesca**, na qual, — como secretário do 58 batalhão de caçadores e depois assistente da coluna do sul, desde a sua organização, — **tomei parte do começo ao fim, estou em condições de prestar o meu depoimento de testemunha leal e insuspeito**. [...] Julgo, assim, ser necessário respeitar a **ordem dos fatos, para não prejudicar a serena verdade das ocorrências**, nem arrefecer o interesse do leitor pela narração dos feitos do 58 de caçadores...<sup>59</sup> (Negrito nosso)

---

<sup>59</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. I, II, III.

Os relatos escritos no início do século pretendem apresentar os fatos históricos de forma linear e progressiva, com “todos os seus detalhes e nas suas minúcias”<sup>60</sup>; e os narradores, como participantes ativos da “restauração da normalidade”<sup>61</sup>, narrando os fatos na “ordem” em que aconteceram ou em que supõem ter acontecido, para não prejudicar a “serena verdade”. O general Setembrino de Carvalho, em relato ao Ministro da Guerra, após a queda do reduto de Santa Maria, ressalta:

Finalmente, encerro este modesto trabalho que só contém a **verdade**, dizendo-vos que, na minha opinião de soldado observador, esta rica zona do Território Contestado só voltará à paz, à ordem e ao trabalho, quando o Congresso Nacional autorizar ao Poder Executivo a apoderar-se dela fazendo-a um território como o Acre e nomeando uma autoridade enérgica e justiceira que a faça progredir.<sup>62</sup>  
(Negrito nosso)

Os relatos pretendem perpetuar os fatos como plenos<sup>63</sup>, através da “história-tratados-e-batalhas”<sup>64</sup> desconsiderando que estes relatos não passam de uma visão unilateral de quem os relata, no caso um militar do exército,

---

<sup>60</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 89. Retomando o prefácio da obra, o mesmo reafirma o seu compromisso com a verdade: “Os fatos, como se passaram, já disse no prefácio, serão tratados na ocasião própria em que eles surgirem. / Necessito chegar até ao ponto de analisar os procedimentos das ocorrências, embora desagrade a este ou àquele. A minha pena será inflexível no registro da verdade. Trarei agora, pelas minhas mãos à presença do leitor, alguns personagens do município de Curitiba, dos quais já citei os nomes. O seu estudo psíquico o leitor fará comigo.”

<sup>61</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 89.

<sup>62</sup> PEIXOTO, 1995, p. 70.

<sup>63</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 17, 18.

<sup>64</sup> VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UNB, 1995.

posicionado e defendendo o pensamento positivista<sup>65</sup> que imperava na corporação e na maior parte da sociedade brasileira da época. Os relatos são marcados por datas, incluindo até a hora em que os fatos ocorreram, assim como o posto que o militar ocupava e a data de sua promoção, como forma de sustentar a veracidade dos fatos respaldada por uma autoridade constituída.

O 58 batalhão de caçadores preparou-se, com galhardia, para o desempenho de sua missão de guerra nos sertões do Contestado. Tendo o então tenente-coronel Dr. Francisco Raul d'Estillac Leal, seu comandante, recebido ordem de prontidão na noite de 27 de setembro de 1914, o batalhão aguardava apenas os reforços indispensáveis ao regimento de seu efetivo, e às 10 horas de 3 de outubro, num belo dia de sol refulgente, estava ele formado, pronto para o embarque, debaixo das aclamações entusiásticas do povo niteroiense, mescladas de sorrisos de orgulho e lágrimas de saudades...

.....

Ali apresentou-se a 2ª secção da 1ª companhia de metralhadora, sob o comando do aspirante oficial João Pereira de Oliveira.\* [O asterisco apresenta como nota de pé de página a seguinte observação: Promovido a 2º tenente em 30 de junho de 1915]<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> SOARES, Luís Roberto. *Introdução*. In: PEIXOTO, 1995, p. 7-8. "O oficialato brasileiro formado na Escola Militar estava impregnado de positivismo e o seu maior corifeu, Benjamin Constant, pregava que um soldado, antes de tudo, deveria ser um cidadão armado e com uma missão decididamente civilizatória. Parece ser o caso do autor, Demerval Peixoto, que se assinava com um estranho pseudônimo, Criveláro Marciel, nascido em São Fidélis, Rio de Janeiro, em 11 de dezembro de 1884."

<sup>66</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p.17,18.

Os relatos de guerra fazem parte de um todo que não pode ser desconsiderado, para que se possa entender a história como uma história do possível, uma reminiscência, uma fagulha, um estilhaço da bala.

Os posicionamentos dos militares, dos sertanejos, da população da região contestada e da imprensa são fagulhas dos estilhaços da bala e nenhuma delas pode ser desconsiderada. Os militares, como poder constituído legalmente, detinham os meios para comunicar o seu ponto de vista em relação aos acontecimentos e apresentavam os sertanejos como um grupo de desordeiros; “o sertanejo é um ladino e engana facilmente”<sup>67</sup>, alguns deles infiltravam-se “pelo meio das tropas, escutando as conversar, avaliando os efeitos, examinando tudo – *bombeando* – e largavam depois, cautelosos, para os redutos”<sup>68</sup>; gente rude e supersticiosa; “homens brutais, de instintos grosseiros e dispostos a toda sorte de crimes”<sup>69</sup>; pessoas de hábitos simples e desorientados em relação à sociedade civilizada, segundo os padrões do poder estabelecido. Os militares mostram-se cientes da possibilidade de apresentar um relato histórico “verdadeiramente verdadeiro”, como ressalta a voz do narrador:

É necessário um parêntese na minha narração militar, para tratar dos costumes e hábitos do sertão e do banditismo que, colhendo nas suas malhas os ingênuos fanáticos, transformou-os nos mais acabados bandoleiros. / O meu escrúpulo não tem limites em assuntos delicados de tal ordem. A minha preocupação é a do historiador: a

---

<sup>67</sup> ASSUMPÇÃO, 1918, p.23.

<sup>68</sup> CARVALHO, 1916, p. 46-47.

<sup>69</sup> FOLHA DO COMÉRCIO, 19, novembro, 1914.



verdade deve culminar em tudo. / Tratando dos rudes, não deprimos o seu próspero Estado. As condições de incultura da população sertaneja, mergulhada, como está, nas trevas da ignorância, são o resultado da vastidão do nosso território e da disseminação dos seus habitantes. / O estado de Santa Catarina, digo com orgulho de patriota, gasta com a instrução primária mais do que suas finanças comportam. Além de uma escola normal e de um ginásio, ele tem perto de 200 escolas primárias, moldando o seu ensino pelos modernos processos vantajosamente introduzidos há anos em São Paulo e em Minas Gerais.<sup>70</sup>

O narrador posiciona-se como militar e, como tal, acima de qualquer suspeita para relatar os fatos, mas pretende ainda ocupar um lugar de historiador que relata os fatos na sua plenitude<sup>71</sup>, descrevendo o que considera fundamental como a localização geográfica e a distância que percorriam por dia no sertão do contestado. É um militar historiador. O militar é considerado um forte, um valente que defende a ordem e, a cada luta se sente encorajado para a vitória final, mesmo exausto, pois o “amor da glória”<sup>72</sup> e a “restauração da normalidade” o fazem sentir-se um ser superior, segundo os seus próprios princípios.

A distância do Rio do Sul a Curitiba, como já disse, é de 140 km, sem contar as inflexões do terreno, que poderiam dar dois quilômetros por légua. A nossa infantaria, de conformidade com os apontamentos do meu canhenho, teve um avanço de 4 km por hora, ou, aproximadamente, 67 metros por minuto, fazendo marchas diárias de 8 horas, das quais devemos descontar

---

<sup>70</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p.175-176.

<sup>71</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p.160

<sup>72</sup> PEIXOTO, 1995, v. III, p. 41.

duas, gastas em grandes e pequenos altos; ela andou, portanto, aproximadamente, 24 km por dia, em 6 marchas! E todo esse trajeto foi galhardamente vencido pela tropa completamente equipada, num terreno com maiores ou menores taxas de declividades e tão ruim como quanto de pior possa conceber a imaginação<sup>73</sup>

Na leitura, hoje, desses escritos, é imprescindível atentar para a ideologia que comanda a visão do autor. A voz do sertanejo ou da população é ouvida através do filtro de quem relata os fatos, como no caso em que os militares incumbiram o piquete de David de abater 6 a 8 bandoleiros que se encontravam na região de Lages.

Mas no dia seguinte estavam eles de regresso, sem nada terem feito de útil... / É interessante a explicação do seu chefe, numa voz muito fina e extraordinariamente cantante: / — Ora! ‘Nóis avistemos’ os fanáticos que eram ‘bastantinhos’ em riba de um morro. ‘Nóis fiquemos’ em riba de um outro, bem defronte deles. ‘Troquemos’ muitos tiros, mas não tenho certeza se eles acertaram nalgum fanático, pois o inimigo ‘tava longinho de nós’. Feito isso, ‘voltemos’... / Com gente de tanta poltroneria não se podia contar para os grandes riscos de tão penosa guerra interna. / E o piquete do David Padeiro também foi dispensado... / Não havia necessidade, porém, de ser enviada força militar aos Cabaçais de Cima: o grupo de bandoleiros atravessou o rio Canoas, colocando-se na sua margem esquerda. Dali, acoados pelas forças legais de Lages, ocultou-se numa ilhota existente no rio onde foi completamente batido. / O município de Lages, desde então, também ficou limpo de inimigos.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 160.

<sup>74</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 353 - 354.

Os monges são figuras constantes na região do contestado. Nos relatos de guerra, coube a Demerval Peixoto o registro e a identificação do monge João Maria.

O **verdadeiro** monge foi um homem de nome Anastás Marcaf, de origem francesa segundo dizem, e que durante mais de metade de uma longa existência, de mais de cem anos como afirmam, perambulou pelos sertões brasileiros, percorrendo o sul de Mato Grosso, os confins do Paraná com a República do Paraguai e a região serrana catarinense, no decurso de 1880 há noventa e tantos, espalhando a caridade, pregando convencidamente a fé católica, numa peregrinação constante, penitenciando-se talvez de algum crime cometido na pátria abandonada. Qual **Antonio Conselheiro** ao norte, o Monge do sul arrastava multidões de crentes e se fizera um ídolo dos supersticiosos campônios daqueles abandonados sertões. Fora um homem de sãos costumes morais que nunca desfraldara a bandeira da desordem e impunha-se mais pelas boas qualidades de sua alma e, principalmente, pela prática gratuita, embora ilegal, da medicina — o que lhe causou, entretanto, a desafeição dos boticários das vilas...

.....

Mas, o profeta João Maria de Jesus não existia mais desde dois decênios para trás. Só restavam os seus ensinamentos religiosos e o seu nome *santo*, entre cruzeiros, intercalado nas orações e nos *patuás* pendurantes aos colos flébeis e aos peitos varonis das gerações fanatizadas...<sup>75</sup> (Negrito nosso)

---

<sup>75</sup> PEIXOTO, 1995, p. 53-54. v. I,

O monge João Maria é apresentado como uma pessoa bondosa, que praticava a caridade, e no período que peregrinou pela região nunca desfraldou a bandeira da desordem, não apresentava uma ameaça para o poder estabelecido. Ele é “verdadeiro” monge, logo os demais são falsos, segundo o raciocínio dos militares. Questão tanto controversa pode ser a afirmação de que o monge “arrastava multidões de crentes”.

Outro relato de guerra que retoma a temática dos monges é apresentado por Herculano Teixeira d’Assumpção. Referindo-se ao “verdadeiro” monge, ou àquele que primeiro circulou pela região, comenta:

O velho asceta que errava pelo sul do Brasil, depois de ter percorrido grande parte dos seus sertões, curando doentes e pregando a religião cristã, segundo reza a crônica. / Era o peregrino João Maria de Jesus, velho octogenário, *monge e profeta*. Era um tipo digno de detida análise. A sua barba branca era cerrada e as respeitáveis cans, em completo desalinho; sobre a cabeça, ele tinha um gorro felpudo e, cobrindo o corpo açafrado, as vestes, constituídas de calças muito curtas, deixando aparecer os cadarços das ceroulas, camisa de meia e paletó de algodão; as plantas dos pés nus eram protegidas por alpercatas. Em volta do pescoço, o velho asceta trazia, infalivelmente, alguns rosários de lágrimas de Nossa Senhora. / A sua bagagem era simples e interessante: sacos com roupas, cuia e respectiva bomba de prata para chimarrão amargo, uma garrafa cheia d’água e uma pequena lata, contendo um pouco de ervas para sua alimentação. Andava sempre arrimado ao bordão. O seu nome real era Anastás Marcaf, [Em nota de pé-de-página esclarece: Segundo versão aceita pelo distinto colega que se, oculta sob o pseudônimo de Crivelário Marciel] originário da França. Um profundo **desgosto, dizem, amargurava o seu coração.**

.....

João Maria, porém, morreu meses depois. O seu corpo ressequido descansa o sono eterno no município de Campos Novos, onde ele, mais demoradamente, havia estabelecido sua tenda.<sup>76</sup> (Negrito nosso)

O relato de Assumpção retoma o de Demerval Peixoto e acresce à sua visão, principalmente, a caracterização física do monge. Entre as alterações, o segundo apresenta o monge com “um profundo desgosto, dizem, amargurava o seu coração”, segundo o primeiro “penitenciando-se talvez de algum crime cometido na pátria abandonada”; ambos trabalham historicamente com especulações. Outros monges são apresentados nos relatos de guerra, principalmente José Maria, que “não passava de um embusteiro caçador de dinheiros e também de amores”<sup>77</sup>, que se apresentava como sendo irmão do primeiro.

Nos relatos de guerra, é constante a retomada da Revolução Farroupilha, no Rio Grande do Sul, e a Guerra de Canudos na Bahia, para estabelecer contrapontos entre os beatos e os monges no sul, os militares que lutaram nas guerras, as estratégias a serem utilizadas e a população das regiões.

Canudos foi uma sede, um aglomerado, um reduto único para onde convergiam os milhares de adeptos do chefe também único — o singularíssimo religioso que foi Antonio Conselheiro. Pelos sertões bravios do sul,

---

<sup>76</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 216-217.

<sup>77</sup> PEIXOTO, 1995, p. 55. v. I,

originariamente à maneira do famoso reduto do Vasa Barris, se erigiram redutos diversos, circundados por inúmeros outros redutos menores que, por sua vez, eram guardados à distância pelas estradas e pelos flancos, por pequenos grupos, à guisa de guardas avançadas, cada qual com um chefe destemeroso, um comandante, catado dentre os afamados cabecilhas da região conturbada...

.....

A dissemelhança entre Canudos e Santa Maria não foi muito além da diversidade topográfica da região ou da multiplicidade dos núcleos armados no sul e a unidade do reduto do sertão baiano. Em lugar das caatingas que circundavam Canudos, os vassourais espessos haviam no Contestado, impedindo a vista espriar dos primeiros cem metros, facilitando a aproximação dos bombeiros audaciosos...<sup>78</sup>

A cada leitura e a cada leitor, o texto estará sendo o mesmo, quanto à sua estrutura significativa, e ao mesmo tempo será outro, quando desafiado e entendido como uma rede múltipla de possibilidades interpretativas. Os relatos da Guerra do Contestado não são um monumento acabado em si mesmo, mas uma caixa de ressonância, sendo delas emitidos sinais, que suscitam nova escritura, nova leitura, passando a ser, elas também, um processo histórico.

Para a elaboração dos relatos de guerra, os narradores buscam estilhaços em relatos orais, bilhetes encontrados, relatórios dos militares aos

---

<sup>78</sup> PEIXOTO, 1995, p.71-74.

seus superiores hierárquicos<sup>79</sup>, correspondências de militares, mesmo em documentos que nunca tenham existido, mas que passam a existir nos textos. Observa-se que, em um dos relatos, o narrador apresenta Euzébio Ferreira dos Santos, morador da região do Irani, como chefe de família bem sucedido financeiramente, mas a sua “boa fé inimitável, a sua grande crença religiosa, a sua arraigada superstição e a sua fraqueza de espírito desviaram-no do caminho reto que, com dignidade, palmilhava”<sup>80</sup>, para seguir a crença do peregrino João Maria. O narrador, para isentar-se de qualquer má interpretação, cede a palavra ao filho de Euzébio, mesmo alterando a escritura original:

Neste ponto, cedo a palavra ao seu filho Antonio Ferreira dos Santos, que, melhor do que ninguém, pode contar o que se passou no início da nova fase da rebelião dos sertanejos do Contestado. Fielmente, respeitando o assunto da sua insuspeita narração, conforme se acha no original, sou, no entanto, mais uma vez, para melhor compreensão do leitor, obrigado a corrigir sua péssima ortografia, a alterar a redação de alguns períodos e devidamente, pontuá-los.<sup>81</sup>

O relato apresenta a neta de Euzébio, “Theodora – uma das meninas que dormiam nos braços de José Maria”<sup>82</sup>, que, em uma tarde, ao apanhar

---

<sup>79</sup> ASSUMPÇÃO, 1918, p. 43. “Foram também mortos alguns animais, na maioria pertencentes á secção de artilharia de montanha. Deveria continuar a ser mantida a ocupação de Salseiro? Diz o comandante em chefe em o seu relatório: ‘Os dois ataques demonstraram ao bravo comandante da columna a impossibilidade em que estava de prosseguir a marcha.’ ‘Houve mesmo uma certa hesitação que se fez notar, naturalmente devido ao exagero das informações que vinham chegando ...’”

<sup>80</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 229.

<sup>81</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 230.

<sup>82</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 231.

lenha, viu três homens, sendo um deles o monge José Maria; a partir desse momento, tanto Euzébio como sua família passaram a rezar para o monge.

Na casa de Euzébio, porém, achava-se hospedado um velho rio-grandense que, observando o que se passava, disse para um seu filho que o acompanhava: / — ***Estas meninas estão de velhacada. O sr. Euzébio devia castigá-las com varas de marmelo para elas deixarem essas santidades.*** / Euzébio, tendo ouvido essas palavras, respondeu: / — *Nhô Chico, você entende que eu não sei educar minha família? Você hoje vai ver o sr. José Maria-Deus jantar para todos os povos verem.* / E, dito isso, saíram todos com o jantar preparado para José Maria. Theodora estendeu uma toalha sobre uma mesa previamente colocada no lugar em que ele se achava e convidou-o a comer. Ninguém, com exceção apenas de Theodora, o viu jantar. Ninguém, a não ser essa menina, enxergava José Maria. É que ele era invisível para os povos (\*) [Nota de pé-de-página: A expressão povos, já empregada no capítulo anterior, refere-se, de um modo geral, aos homens, mulheres e crianças. Assim como a mesma expressão o no singular, povo, abrange somente aos homens.] e visível para Theodora.<sup>83</sup> (Negrito nosso)

Esta seqüência, que apresenta uma das meninas virgens tendo visões do monge, sendo julgada por alguém que não é do lugar, alguém que vem de longe e supostamente isento de qualquer influência, como *velhacada*, é apresentada em outros relatos, como no romance *Geração do Deserto* e no filme *A guerra dos pelados*. Os textos históricos, literários e fílmicos (re)visitam a passagem e a apresentam segundo os padrões que regem as construções de seus textos.

---

<sup>83</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 232-233.



Os textos que compõem os relatos da Guerra do Contestado não seriam os mesmos se apresentados sob a ótica de um outro comandante, ou de um soldado raso atingido por um estilhaço de bala, mas, com certeza, eles representam o pensamento de uma época histórica e servirão de fio para tecer outros textos históricos, literários ou fílmicos.

#### 2.4. Relatos históricos

As narrativas como manifestações culturais produzidas no interior das relações sociais são alteradas no transcorrer dos períodos históricos. Para Benjamin<sup>84</sup>, o reino da narrativa só pode ser compreendido se levarmos em conta dois tipos arcaicos de narradores: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é

---

<sup>84</sup> BENJAMIN, 1994, p. 198-199.

exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.<sup>85</sup>

Mas se eles foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. Neles, a voz e a palavra cruzam-se com a mão e o gesto daquele que narra e não deixa de fiar, assim como aqueles que ouvem não deixam de fiar, para mais tarde fiar as histórias das terras distantes, trazidas para casa pelos migrantes, com o saber das histórias do passado, recolhidas pelo trabalhador sedentário<sup>86</sup> e, artesanalmente, elas passam a apresentar, na constituição dos seus tecidos, os pontos, os nós, os fios daqueles que as ouviram e recolheram os estilhaços da bala. A narrativa histórica relacionada à Guerra do Contestado surge na voz do historiador através do relato histórico do homem que veio de longe, aquele que viveu/presenciou o fato, que fiou oralmente, ou daquele que fiou a história na escritura da palavra.

O texto histórico, ao ser enunciado, na voz do narrador, traz consigo a herança cultural do grupo social de que faz parte. Os textos históricos da Guerra do Contestado trazem consigo os estilhaços de outros textos, como os relatos de guerra publicados em forma de livros ou como relatos rotineiros do exército brasileiro, os textos publicados em jornais, os textos orais e escritos, colhidos pelos historiadores junto àqueles que participaram dos fatos, assim como a voz do narrador que se manifesta na seleção do que relata e da forma de relatar.

---

<sup>85</sup> BENJAMIN, 1994, p. 198-199.

<sup>86</sup> BENJAMIN, 1994, p. 199.

Distanciando-se, cronologicamente, dos fatos ocorridos, múltiplos estudos<sup>87</sup> centram-se na Guerra do Contestado, destacando-se o de Aujor Ávila da Luz<sup>88</sup>, o primeiro em terras catarinenses:

É um novo tratamento ao tema ‘Contestado’. Trata-se, agora, de um estudo de psiquiatria social ou de psicologia social referente a uma área bastante abrangente e expressiva do planalto catarinense, onde o autor viveu e conviveu com o ambiente planaltino e, também, com personagens daquela grande odisséia. O livro de Aujor Ávila da Luz é um marco, também, quanto aos estudos que sobre a matéria foram feitos. Em primeiro lugar porque provocou uma das explosões de cólera de Oswaldo Rodrigues Cabral, explorando um tema que desejava fosse seu e isto o demonstrou na série de sete artigos que estampou em *Os Fanáticos (apreciações em torno de um livro)* (*A Gazeta*, Florianópolis, edições de 16 de abril de 1952 e seguintes), aos quais Aujor Ávila da Luz, contestou em *Erros de uma crítica (ainda os fanáticos)* (*O Estado*, Florianópolis, edição de 6 de maio de 1952). As diatribes de Oswaldo Rodrigues Cabral contra a obra de Aujor Ávila da Luz encobrem uma luta que se travava nos bastidores da cultura catarinense, onde se pelejava por uma única vaga no quadro da nossa Faculdade de Direito para a cadeira de Medicina Legal, disputada pelos dois médicos que tinham, ainda, como contendor, o Dr. Joaquim Madeira Neves.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Para este estudo selecionaram-se alguns fragmentos relacionados à Guerra do Contestado, como por exemplo o Monge José Maria; outros poderiam ser citados, mas o cerne da idéia seria o mesmo, a constituição que se presentifica a partir de textos escritos ou orais já socializados.

<sup>88</sup> LUZ, Aujor Ávila da. *Os fanáticos: crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos*. Florianópolis: UFSC, 1999. (Primeira Edição 1952).

<sup>89</sup> PIAZZA, Walter, Posfácio. In: LUZ, 1999, p. 294 - 295.

A polêmica estava instaurada em terras catarinenses na voz de Oswaldo Rodrigues Cabral e Aujor Ávila da Luz<sup>90</sup>: os estilhaços da guerra são remexidos, alguns enterrados e outros encontrados, e assim vai-se construindo a história da Guerra do Contestado, e deles surgem outros estudos, entre eles o de Maurício Vinhas de Queiroz, *Messianismo e conflito social* (A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916), publicado originalmente em 1966 pela Civilização Brasileira do Rio de Janeiro. A obra é constituída com episódios narrados, como o próprio autor menciona, pelos antigos fanáticos e “outras pessoas que participaram ou presenciaram os acontecimentos”<sup>91</sup>, material coletado entre os anos de 1954 a 1961, na região contestada (lembrando Benjamin: homem que veio de longe, aquele que viveu/presenciou o fato, que fiou oralmente), com narrativas publicadas em jornais de época<sup>92</sup> e com as poucas bibliografias, publicadas até então<sup>93</sup>, que abordavam a Guerra do Contestado (daquele que fiou a história na escritura da palavra). Os locais de combate — Irani, Taquaruçu, Caraguatá, Santa Maria —, e as personagens da

---

<sup>90</sup> SACHET, Celestino. *A literatura catarinense*. Florianópolis: Lunardelli, 1985. p. 275. “AUJOR AVILA DA LUZ (Florianópolis, 1906-1974) foi médico, professor universitário e estudioso da Antropologia de Santa Catarina. Escreveu *Os fanáticos, crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos* (Florianópolis, Imprensa Oficial do Estado, 1952). É autor, ainda de *Evolucionismo*, síntese e explicações das principais teorias da evolução das espécies e da hereditariedade (Florianópolis, Ed. do Autor, 1955). E autor, ainda, de *Aspectos fisiográficos e biológicos da orla marinha de Araranguá* (Florianópolis, Ed. do Autor, 1955).

<sup>91</sup> QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1981. p. 14.

<sup>92</sup> O autor apresenta um vasto rol de fontes consultadas, além da bibliografia, como: depoimentos, processos judiciais e inquéritos, documentos e manuscritos vários, jornais da época.

<sup>93</sup> Não mencionando as já destacadas no corpo do texto, mas as ainda não citadas: BRAGA, Antônio Pereira. *Companhia Estada de Ferro S. Paulo-Rio Grande – Concessão de Terras – Estudo Crítico da Impugnação aos Direitos da Companhia*. Rio de Janeiro, Tip. Jornal do Comércio, 1921; PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. La “Guerra Sainte” au Brésil: Lê Mouvement Messianique du “Contestado”. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. 1957.; SINZIG, Frei Pedro, O. F. M. *Frei Rogério Neuhaus*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1939. (Respeitou-se, na transcrição das bibliografias, a forma apresentada pelo autor.)

virgem Maria Rosa, Chiquinho Alonso e Adeodato e, principalmente, os monges que servem de tema para o texto histórico.

Pretendemos relatar a vida e a morte desse homem, o José Maria, que foi encarado como um verdadeiro messias. Também visamos analisar os aspectos sociais, econômicos e políticos da região em que ele viveu, identificando os fatos que condicionaram o ajuntamento de povo em torno de sua pessoa e desencadearam acontecimentos de tamanha importância que é realmente estranho terem sido esquecidos e nem sequer figurarem em boa parte dos compêndios de História do Brasil.<sup>94</sup>

Passados mais de trinta e cinco anos dos fatos ocorridos na Guerra do Contestado e do surgimento dos primeiros textos que louvacionaram as ações do Exército Brasileiro e os poderes instituídos pelo estado, surgem os estudos de Aujor Ávila da Luz (1952), Oswaldo Rodrigues Cabral (1960) e Maurício Vinhas de Queiroz (1966), dando voz aos que, até então, não as tinham ou, quando as tinham, só podiam se manifestar se favoráveis às correntes ideológicas do estado, dos poderes constituídos e daqueles que se “adonaram” dos fatos. Passados, hoje, mais de quarenta anos dos primeiros que escritos históricos, considerando todo o relato como histórico, observa-se que o tema passa a figurar nos compêndios da História do Brasil, como queria Queiroz, citado anteriormente, ou em obras direcionadas a estudantes do ensino fundamental e médio, e a população de modo geral, como o de Ângela Bastos<sup>95</sup>, *O Contestado: sangue no verde do sertão*, (1997) e o de Eduardo

---

<sup>94</sup> QUEIROZ, 1981, p. 13.

<sup>95</sup> BASTOS, Ângela. *O contestado: sangue no verde do sertão*. Florianópolis: Terceiro Milênio, 1997. 48 p.

José Afonso<sup>96</sup>, *O Contestado*, (1994), além do vasto material produzido nas universidades, nas áreas da literatura, história e sociologia. O texto de Afonso é apresentado em quinze seqüências, iniciando com um texto que poderia estar inserido em um romance ou em uma narrativa de eventos.<sup>97</sup>

Chegando a Taquaruçu, já na casa do pai, Benedito Chato ouve um foguetório. / Diz ao pai: / — Essa coisa não é boa... ainda vai dar encrenca... O melhor é a gente ir embora daqui. / — Qual nada, vamos ficar pra ver. / Ficaram. Benedito adoece gravemente de paratifo. De madrugada, delirando de febre, vê um homem velho na borda da cama: é São João Maria, sonha o doente. O velho manda-o beber cachaça com incenso e tomar banho com umas ervas. E diz que ele deve ir juntar-se aos irmãos. / O rapaz obedece em tudo. Fica curado e segue para Santa Maria. No arraial, já cercado pelas tropas do governo, resolve fugir para não morrer de fome. Escapam com ele 45 pessoas — homens, mulheres e crianças.

.....

Essa é a história de Benedito Pedro de Oliveira, o Benedito Chato. Nasceu em 1886 em Butiazinho, no município catarinense de Campos Novos, filho de Cirino e de Guilhermina Maria Vidal. Ex-rebelde, participante ativo da ‘guerra santa’. / O que você vai ler agora é a história desse grande movimento, que envolveu milhares de camponeses no Sul do Brasil, de 1912 a 1916. É a história da Guerra do Contestado.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> AFONSO, Eduardo José. *O Contestado*. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>97</sup> VEYNE, 1995, p. 11.

<sup>98</sup> AFONSO, 1994, p. 3.

*O Contestado*, de Afonso, é um texto informativo e acessível aos estudantes que se aventuram nos primeiros contatos com o tema do conflito, e compõe a série *Guerras e Revoluções Brasileiras*, editado pela Ática, entre outros títulos: *Canudos*, *Guerra do Paraguai*, *Inconfidência Mineira, 1935: A Revolta Vermelha* e *Revolução dos Farrapos*. É uma obra que estabelece um contato com os estilhaços recuperados por outros pesquisadores e localiza o leitor em relação ao local em que os fatos, supostamente, ocorreram e como ocorreram, até a morte de Adeodato. Observa-se a seguir um fragmento do texto, ele recupera outros fragmentos, sem contudo apresentar as fontes de pesquisa, mas passíveis de serem encontradas nos textos históricos que o antecedeu.

Julgando encerrada a sua missão, o General Setembrino retirou o grosso de suas tropas da região. Em seu lugar ficou o coronel Sebastião Basílio Pirro, com a incumbência de eliminar os últimos arraiais. Suas forças eram formadas quase só de civis e vaqueanos. / Em 17 de outubro de 1915, o reduto de Pedras Brancas foi arrasado e destruído. Dois meses mais tarde o coronel Sebastião Pirro ocupava e incendiava o reduto de São Pedro. Depois disso muitos jagunços se entregaram e outros fugiram. / Depois de escapar do arraial de Pedras Brancas, Adeodato ainda tentou juntar alguns fugitivos e suas famílias, formando o reduto de Tamanduá. Mas também este foi destruído, em 17 de dezembro de 1915. / Cansado da luta, Adeodato percebeu que suas possibilidades de sucesso eram remotas. Não poderia continuar lutando. Espalhou então a notícia de que o ‘monge’ José Maria havia ordenado a dispersão. Embrenhou-se no mato e os jagunços continuaram, cada um por si, a batalha da sobrevivência.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> AFONSO, 1994, 37.

A obra não só retoma os estilhaços dos textos históricos, mas também as fotografias e as ilustrações de outros textos. São estilhaços de segunda mão, não com isso deixando de ter o seu valor histórico para construção do histórico das narrativas centradas na Guerra do Contestado.

A narrativa é uma forma de interação entre o autor e a sua exteriorização, uma mediação entre o autor e seu espaço e tempo, através do narrador do evento. Ela se perde, segundo Benjamin<sup>100</sup>, se ninguém mais a fiar. No momento da fiação, o ouvinte se esquece de si mesmo e incorpora a ele os estilhaços da bala no momento da sua tessitura. A narrativa contemporânea que tematiza a Guerra do Contestado, através do texto escrito, estabelece uma íntima relação com os acontecimentos vivenciados pelos partícipes dos fatos e pelos estilhaços de outros textos que são artesanalmente incorporados e alterados na forma de narrar no tempo histórico e ficcional presente.

Nos textos escritos relacionados à Guerra do Contestado identifica-se, no presente, a partir de múltiplos estilhaços, principalmente, três monges: João Maria de Agostini ou João Maria de Agostinho ou ainda João Maria d'Agostinho “um místico, italiano de nascimento, nascido em 1801, e que entrara no país não se sabe em que circunstâncias, nem por onde”<sup>101</sup>, já para Serpa<sup>102</sup>, “se fez presente em diferentes localidades como Pará, local de sua

---

<sup>100</sup> BENJAMIN, 1994, p. 205.

<sup>101</sup> CABRAL, Oswaldo R. *História de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1994. p. 298.

<sup>102</sup> SERPA, Élio. *A Guerra do Contestado* (1912-1916). Florianópolis: UFSC, 1999. p. 32.



chegada, Rio de Janeiro, Sorocaba (SP), Campestre de Santa Maria (RS), Lages, Mafra e Lapa, mas é a partir de Sorocaba que começa sua atividade missionária”. Para o povo da região, o monge não morre e deveria voltar. No final do século XIX e início do XX, surge outro João Maria, “que o povo dizia ser o primeiro, redivivo, apareceu peregrinando pelos sertões do Paraná, de Santa Catarina e do Rio Grande do sul”<sup>103</sup>, assumiu algumas características do primeiro, “caminhava só, nada conduzia e nada pedia”<sup>104</sup> e, comumente, não dormia dentro de casas, seu nome “real era Anastás Marcaf\* (Nota de pé-de-página: Segundo versão aceita pelo distinto colega que se oculta sob o pseudônimo de “Criveláro Marcial”.) originário da França”<sup>105</sup>, posteriormente, o estilhaço toma uma nova forma, o seu nome “verdadeiro era Anastás Marcaf, de origem francesa”<sup>106</sup>, “desapareceu, ninguém sabe como nem onde, por volta de 1910, tornando-se uma figura lendária”<sup>107</sup> O terceiro monge surge por volta de 1911 na região de Campos Novos, e dizia ser “irmão do Monge João Maria d’Agostinho e passou a adotar o nome: José Maria de Santo Agostinho”<sup>108</sup>, ou de José Maria e ainda chamado pelos sertanejos de Zé Maria. Conforme Luís Roberto Soares, na introdução de *Campanha do Contestado* (Raízes da rebeldia), de Demerval Peixoto, publicado em Curitiba, pela Fundação Cultural/Farol do Saber, em 1995:

---

<sup>103</sup> CABRAL, 1994, p. 300.

<sup>104</sup> SERPA, Élio. *A Guerra do Contestado* (1912-1916). Florianópolis: UFSC, 1999. p. 35.

<sup>105</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 216-217.

<sup>106</sup> SERPA, 1999, p. 35.

<sup>107</sup> CABRAL, 1994, p. 301.

<sup>108</sup> FACHEL, José Fraga. *Monge João Maria: recusa dos excluídos*. Porto Alegre/Florianópolis. UFRGS/UFSC, 1995. p. 54.

Seriam três, segundo Osvaldo Cabral, os monges meridionais. Embora a reconstituição seja um tanto confusa, o primeiro seria João Maria, que é contemporâneo da Guerra dos Farrapos; o segundo, também João Maria, esteve vinculado à Revolução Federalista, e mantinha relações pessoais com o chefe dela, Gumercindo Saraiva, e finalmente José Maria, o terceiro monge, que se dizia ora irmão, ora reencarnação do anterior, e que liderou a primeira agregação de sertanejos, núcleo do que viria a ser a comunidade santa e rebelde do Contestado<sup>109</sup>

São os múltiplos estilhaços escritos que passam pela voz do historiador para constituir a identidade dos monges que passaram na Região Contestada. No caso de Luís Roberto Soares, é ele que recolhe os estilhaços de Cabral, que recolhe os estilhaços de Peixoto, para tecer o texto que serve de introdução da nova edição, publicada originalmente em 1916.

Na constituição do monge José Maria, Demerval Peixoto apresenta-o como um aproveitador da supersticiosa convicção dos sertanejos.

... em 1912, o ex-soldado do exército, depois desertor do Regimento de Segurança do Paraná, Miguel Lucena de Boaventura, à imitação daquele asceta e cognominando-se de José Maria de Santo Agostinho, arregimentara os crédulos do monge então desaparecido. Espertalhão de modernos tempos, José Maria não passava de um embusteiro caçador de dinheiros e também de amores. Tinha em seu convívio íntimo, numa mesma barraca, a pretexto de praticar curas, as mais lindas moçoilas filhas dos seus adeptos. Para criar uma Farmácia do Povo, ele arrecadava todas as somas que os incautos sertanejos lhe

---

<sup>109</sup> PEIXOTO, 1995. v. 1. p. 12.

entregavam; mas, em vez de drogas, distribuía orações e rezas terapêuticas capazes de livrar do mal quem as possuísse.<sup>110</sup>

Para Herculano Teixeira d'Assumpção, em *A Campanha do Contestado* – Volume I (1917), o monge José Maria aparece na região de Campos Novos no ano de 1912, “mas não era o mesmo espírito benfazejo, reto e bom do primeiro monge”<sup>111</sup>, alguns escritos arrazoam dois monges João Maria, outros apenas um, que seria João Maria de Agostinho; José Maria aconselhava o povo à revolta e pregava a restauração da monarquia e a regeneração dos costumes sociais, dizendo chamar-se José Maria de Santo Agostinho, irmão de João.

Mas quem era José Maria? – Era um perfeito farsante: pseudo irmão de João e pseudo asceta. Era um homem inteligente, que, de um golpe de vista, estudou a situação e calculou os fabulosos resultados que poderia auferir de uma ousada ação no sentido de dominar aquele espoliado povo, apto para as práticas mais absurdas, mais aberrantes do bom senso. Miguel Lucena era o seu verdadeiro nome; era ex-praça do Exército e desertor da polícia paranaense. [...] Recolhia, entre os fervorosos crentes da sua santidade, as dádivas para a aquisição de remédios destinados à botica da caridade pública; distribuía rezas mal redigidas e pedaços de cadarço de 1m, 70 de comprimento (*medida de São João Maria*) considerados relíquias protetoras dos sertanejos, para que os mesmos os conduzissem no pescoço; e satisfazia seus cupidos desejos em algumas ingênuas donzelas sertanejas.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> PEIXOTO, 1995, p. 55.

<sup>111</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 217.

<sup>112</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 219-220.

Reconstituindo a figura de José Maria, Aujor Ávila da Luz, em *Os fanáticos*, primeira edição em 1952 e, posteriormente, publicado pela Universidade Federal de Santa Catarina em 1999, apresenta-o como um “ex-soldado do Exército e praça desertor do Regimento de Segurança do Paraná”<sup>113</sup>.

Tendo desertado da polícia do Paraná, internou-se nos sertões daquele estado e começou a exercer o curandeirismo. Nas práticas de curandeirice granjeou a fama e a confiança dos sertanejos e logo investiu para o profetismo: começou a vaticinar desgraças e acontecimentos. [...] Em consequência de um crime de defloramento esteve preso, algum tempo, na cadeia de Palmas, mas o prefeito, tendo-se compadecido dele, conseguiu sua soltura. Livre, veio para Santa Catarina... Assim aparece, em junho de 1912, em Campos Novos na Fazenda de Cipriano Almeida e, depois, na de Francisco de Almeida, dizendo-se irmão do ‘velho’ João Maria, e chamando-se José Maria. Era um caboclo desempenado, com a cara raspada, usando um gorro de couro de jaguatirica e bastante falador [...] começou a exercer a sua medicina, tratando os doentes com ervas. Foi feliz nas suas curas: curou duas senhoras de fazendeiros e por isto logo ganhou fama. [...] Recebe, cada vez mais, esmolas em dinheiro e distribui aos fiéis ‘rezas’ mal escritas e a ‘medida de São João Maria’: um pedaço de cadarço de 1,70 metro de comprimento para trazer no pescoço ou enrolado no pulso. Nas suas prédicas, o combate ao governo republicano torna-se, cada vez mais, o assunto exclusivo...<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> LUZ, 1999, p. 151.

<sup>114</sup> LUZ, 1999, p. 193 - 196.

Para Oswaldo Rodrigues Cabral, o terceiro monge surge e arrecada “o espólio dos seus antecessores”<sup>115</sup> e faz-se passar por irmão de João Maria, apresentando-se com o nome de José Maria de Santo Agostinho.

Por volta de 1911, no Município catarinense de Campos Novos, na região conhecida por Faxinal dos Padilhas, **ao que se diz**, surgiu o novo taumaturgo. Miguel Lucena de Boaventura – **como se revelou, mais tarde ser o seu verdadeiro nome** - apareceu para continuar a pregação e a obra do anacoreta que deixara de si tão boa fama no Contestado, reiniciando o apostolado que este deixara inacabado ali. Ex-soldado do Exército, dele desertor, ou da Força Policial do Paraná, **conforme contam outros**, não possuía ele a mesma constituição mística dos monges que o antecederam. Era menos rigoroso nos seus hábitos, não apreciava o isolamento, não se recolhia para colocar-se em contacto com o Criador, não se mortificava nem fazia penitência [...] procurava tirar lucro das suas crenças, quando eram bonitas, fazia suas companheiras.<sup>116</sup>

Oswaldo Rodrigues Cabral é o primeiro historiador, dos citados, que diverge quanto ao ano do aparecimento do monge José Maria, apresenta que “por volta” do ano de 1911, mas poderá ser 1912, e especifica em que local do município de Campos Novos ele surgiu: Faxinal dos Padilhas. Mas o seu texto está recortado por afirmações não comprovadas, e para tal, utiliza as expressões: ao que se diz; como se revelou mais tarde, ser o seu verdadeiro nome; conforme contam outros. E continua ele, desta vez fazendo menção a outro estilhaço textual:

---

<sup>115</sup> CABRAL, 1994, p.179.

<sup>116</sup> CABRAL, 1994, p.180.

Tal foi a afluência de povo – pois José Maria, ao contrário dos outros, era amigo da popularidade e gostava de ajuntamento – que houve mister disciplinar a horda. Como ex-militar, organizou então os acampamentos, aos quais denominou de *Quadros Santos*, entregando aos adeptos que julgou mais capazes não só o comando como ainda a direção *das rezas e da forma*.<sup>117</sup>

Após a palavra “forma”, na citação anterior, Cabral faz uma chamada de pé-de-página com o enunciado: “PEIXOTO, Demerval (Crivelário Marcial) – *A Campanha do Contestado*.” (Cabral adota o pseudônimo de Demerval Peixoto como sendo Crivelário Marcial e não Criveláro Marcial.). Mesmo que o seu texto esteja entrecruzado por estilhaços de outros textos, é a primeira vez que cita outro autor para apresentar o monge José Maria. Após esta seqüência, faz múltiplas citações de depoimentos do Frei Rogério Neuhaus, Herculano Teixeira d’Assumpção e Setembrino de Carvalho, o qual segue:

...já em fins de setembro de 1912, grande número de sertanejos agrupara-se em torno de um indivíduo – José Maria – por alcunha ‘o Monge’, a quem seguiam dominados pelo fanatismo. Partindo de Santa Catarina, onde se julgavam perseguidos, eles volveram-se para o oeste, buscando as terras do Paraná. Mas ainda não estão bem apurados os verdadeiros motivos daquele ajuntamento, como não se soube, até hoje, em que consistiam as perseguições alegadas, porque não se devem aceitar, na ausência de documentos oficiais, as presunções engenhadas pela imprensa diária, parcialíssima na apreciação apaixonada destes fatos.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> CABRAL, 1994, p. 180-181.

<sup>118</sup> CABRAL, 1994, p. 186.

Com o distanciamento do fato histórico, a tessitura da narração sofre mudanças na sua estrutura interna, na forma de relacionar-se com estilhaços de outros textos. Maurício Vinhas de Queiroz publica, em 1966, *Messianismo e Conflito Social* e nele apresenta múltiplos estilhaços de outros textos para a constituição do seu José Maria.

Um inspetor do ensino secundário que, em idade já madura entrevistamos em Florianópolis, e que na época dos acontecimentos era dono de uma farmácia na cidade de Lages, diz que para muitos, José Maria teria sido um ‘malandro’ (depoimento SILVEIRA). O Gen. Demerval Peixoto, em seu livro de juventude sobre a Guerra do Contestado, afirma, reproduzindo a opinião corrente dos *coronéis* da área, que José Maria era um ‘espertalhão’, um ‘embusteiro caçador de dinheiros e também de amores’. Levaria para sua barraca as moças mais lindas, filhas de seus adeptos (PEIXOTO, 1916:64).<sup>119</sup>

O texto de Queiroz é marcado por citações e por depoimentos de pessoas relacionadas com a Guerra do Contestado e, nele, o narrador posiciona-se, julga os textos escritos; no caso do texto do Gen. Peixoto, afirma que é um livro de juventude, logo não do período maduro do autor. Na constituição da personagem José Maria, ocorrem outros casos de posicionamento explícito.

Um médico empenhado em tornar-se escritor, em seu trabalho *Os Fanáticos: Crimes e Aberrações da Religiosidade dos nossos Caboclos*, pontifica: ‘Estigmas físicos de degeneração se potenciam na fisionomia deste segundo ‘monge’: descontando as características raciais

---

<sup>119</sup> QUEIROZ, 1981, p. 102.

do tipo ‘caboclo’ – tal o era – os seus lábios são grossos, o nariz grande e achatado (...) Ex-soldado do Exército; depois praça da Polícia do Paraná, da qual desertou; chamando-se Miguel Lucena de Boaventura troca o nome para José Maria: tudo indica o seu temperamento instável. (...) Tudo está a caracterizar em José Maria a sua personalidade de degenerado moral’ (ÁVILA DA LUZ, 1952:95). Mais comedido, um ilustre historiador e antropólogo catarinense considera José Maria ‘impostor’ e propala: ‘Conta-se mesmo que, da sua fama, que logo adquiriu, procurara tirar lucro e que das suas crentes, quando eram bonitas, fazia suas companheiras’ (CABRAL, 1960: 179-80)<sup>120</sup>

E continua citando outros estudiosos, como Pereira de Queiroz, e prossegue citando “um historiador paranaense mais ou menos oficial”<sup>121</sup>:

...diz a respeito de José Maria: ‘Se apenas fora desequilibrado e inofensivo no princípio, logo passara a ser um perigoso chefe de malta, cujo início, no plano inclinado do crime, seria, ao que parece, acobertar crimes dos da sua comitiva’ (CARNEIRO, 1942:215). Tanto quanto pudemos averiguar, não há nenhuma base empírica ou lógica para afirmações desse tipo.<sup>122</sup>

O texto de Queiroz é recortado por depoimentos dos participantes dos fatos. A seleção de quem citar e o que deles citar é uma prerrogativa de quem anuncia o fato, no caso o narrador do texto, que por vezes, cita literalmente ou sob forma de discurso indireto; as duas formas passam pelo prisma do narrador.

---

<sup>120</sup> QUEIROZ, 1981, p. 103.

<sup>121</sup> QUEIROZ, 1981, p. 103.



Os sertanejos que ao lado de José Maria lutaram no Irani, devem ter combatido em estado de profunda exaltação mística, talvez mesmo em estado de possessão. Conhece-se, a esse respeito, um caso eloqüente: trata-se de um velho que na refrega levou cinco balas na caixa do corpo. Diz ele que na hora nem sentiu as feridas; só mais tarde, de repente, se apercebeu a si próprio varado de dores e segurando a espada de pau ensangüentada. Em tal disposição de espírito é que esse homem foi testemunha – conforme relata – de que José Maria tombou naquele encontro ‘fugindo pelas nuvens num cavalo’ (documento Dr. H....). Cinquenta anos após os acontecimentos, ainda havia quem julgasse, no sertão do ex-Contestado, que no Irani, o José Maria não tinha propriamente morrido, mas desaparecido: ‘ninguém sabe que fim teve’ (depoimento JOSÉ LUÍS).<sup>123</sup>

A forma da narrativa histórica e a quem ela se destina passa a ter uma configuração própria. Eduardo José Afonso, em *O Contestado*, seguindo o mercado editorial dos anos noventa e, objetivando abocanhar o maior número possível de leitores e sem o academicismo da pesquisa *in loco* e análises sociológicas ou econômicas, elabora um texto claro e de fácil assimilação sobre o que foi a *Guerra do Contestado*, podendo-se observar que é um apanhado geral de tudo o que foi publicado até então. No início da seqüência relacionada com o monge José Maria, relata que “por volta de 1912, no município de Campos Novos, em Santa Catarina, apareceu um ‘curandeiro de ervas’”<sup>124</sup> e continua, “exatamente no mesmo local onde, pouco antes, se dizia ter reaparecido o ‘monge’ João Maria”. Ele não afirma, de forma

---

<sup>122</sup> QUEIROZ, 1981, p. 103 - 104.

<sup>123</sup> QUEIROZ, 1981, p. 104.

<sup>124</sup> AFONSO, 1994, p. 12.

contundente, o ano em que aparece José Maria, diz que foi por volta de 1912, que poderia ser em 1911.

Como síntese de outros estilhaços, Afonso é mais comedido na construção do seu José Maria; enquanto alguns afirmam que ele se apresentava como irmão de João Maria, outros nada diziam. O narrador do texto opta em passar a palavra aos partícipes da narrativa, quando lhe perguntavam se ele era irmão, José Maria nada respondia.

Usava um boné de pele de jaguatirica adornado de penacho e fitas, muito parecido com o do velho João Maria. Quando lhe perguntavam se era parente do ‘monge’ João Maria, **ele não dizia sim nem não, deixando no ar ligação com a figura tão lembrada naquelas paragens**. Muitas vezes era identificado como irmão do antigo ‘monge’ e se colava, pois isso tornava-o mais procurado e querido pelos sertanejos. Ninguém sabia ao certo de onde viera e onde tinha nascido. Seu verdadeiro nome era Miguel Lucena Boaventura e, de acordo com um laudo policial da Vila de Palmas, no Paraná, tinha antecedentes criminais e era desertor do Exército.<sup>125</sup> (Negrito nosso)

O entusiasta estudioso e cantador das terras catarinenses, Nilson Thomé, em *Os iluminados*, publicado em 1999, pela Editora Insular, constitui José Maria com variados estilhaços textuais escritos e orais, alguns já consagrados na literatura canônica da Guerra do Contestado, como Peixoto, Herculano, Carvalho e Queiroz, outros estilhaços de menor porte, mas valorosos para a composição provisória de quem teria sido o monge José

---

<sup>125</sup> AFONSO, 1994, p. 12.

Maria, e finda com uma citação daquele que veio de longe, o jornal *Estado de São Paulo*, de 19 de novembro de 1972. Quem foi José Maria, pergunta Thomé e o jornal responde:

Era um homem santo. Era um homem mau. Um milagreiro. Um espertalhão. Um messias. Um louco. Ele curava. Ele mandava matar. Era um homem bom. Trouxe tudo o que é ruim para o sertão. Quem foi José Maria? Um beato, um curandeiro, um subversivo, um guerrilheiro? Um depravado que violava meninas virgens? Um líder sertanejo que conduziu o povo à revolução? Um jagunço ambicioso? Para o povo de sua época, era um homem santo. Poderia até ser a encarnação do monge João Maria; ninguém duvidava de seu caráter divino.<sup>126</sup>

Das primeiras afirmativas apresentadas pelos que participaram dos fatos históricos, passando pelos relatos de guerra, pelos historiadores da metade do século XX e da presentificação dos fatos, principalmente nos textos de Thomé e Afonso, alguns estilhaços da bala foram perdidos, outros encontrados e polidos, e na tessitura dos textos e constituição/representação do monge José Maria ele é múltiplo: demônio e santo, bandido e mocinho; curador e matador; morto e desaparecido; irmão, encarnação ou nada do monge João Maria... Ele é tudo isso e aquilo que está perdido e que pode um dia ser encontrado ou desvelado, como ressalta Benjamin<sup>127</sup>; nada está perdido para a história e somente a humanidade completamente redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado e, somente para a humanidade

---

<sup>126</sup> THOMÉ, Nilson. *Os iluminados: personagens e manifestações místicas e messiânicas no Contestado*. Florianópolis: Insular, 1999. p. 146.

<sup>127</sup> BENJAMIN, 1994, p. 223.

redimida, o passado é citável em cada um dos seus momentos. Para isto, a temporalidade não pode ser considerada como algo linear, acabado, coerente, mas sim como algo que se apresenta quando visado pelo presente, no momento em que o presente invoca a sua redenção. Trata-se do instante do relampejo, do momento em que o presente pressente o indício do passado. É o momento de conexão entre passado e presente e que transforma tanto passado quanto presente; o passado assume outra configuração que poderia ter desaparecido e transforma o presente porque este se apresenta como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderá ser perdida se não for presentificada. A correlação entre passado e presente não como a restauração do passado idílico, mas sim à transformação de um presente, com perspectiva de futuro.

A narrativa contemporânea que tematiza a Guerra do Contestado, mais especificamente a que nomeia intensamente um dos três monges, presentifica o fato e, é do presente que o fato passa a existir para o futuro e somente dele<sup>128</sup>. Como um romance, a história passa a circular livremente no presente da temporalidade, trabalhando não em ordem cronológica, podendo andar de trás para frente ou de frente para trás, ou ainda de qualquer lugar, como fazem as narrativas no romance, sem considerar as amarras da cronologia; cada vez mais a narrativa historiográfica se divorcia do próprio passado, sobre o qual quer se debruçar, produzindo um estudo do passado que nada mais é do que um estudo do presente, cheio de valores políticos e ideológicos próprios do presente e atravessado pela cultura do local e do tempo do historiador.

---

<sup>128</sup> Selecionaram-se para o estudo deste segmento os monges, mas poderia ser os coronéis, um sertanejo, a igreja católica, as virgens, a estrada de ferro, os posseiros..., não com isso alterando o foco do estudo.

## 2.5. A literatura que tematiza o fato

A relação de aproximação entre a literatura e história sempre existiu. A história e a literatura sempre foram áreas do conhecimento profícuas e mutuamente permeáveis, embora essa inter-relação tenha sido constantemente negada, assim como confirmada, e “consolidando-se” separadas para a cultura acadêmica universal. O romance moderno, como manifestação literária nos séculos XVIII, continua a transformar-se, ora via narrativa, ora via processos culturais<sup>129</sup> e, através da linguagem, tenta captar e entender o passado, limitando-se às condições de sua época. Mesmo que o romance histórico tente ser o mais objetivo e neutro possível, relatando os acontecimentos em uma releitura do que ocorreu em um determinado espaço e, de acordo com a cosmovisão do seu narrador, sempre estará posicionado em relação ao período em que se encontra. Dessa forma, a literatura como a história têm em comum o material discursivo, permeado pelas organizações subjetivas da realidade, submetidas a cada narrador e a cada leitor, o que possibilita uma infinidade de discursos interpretativos.

A narrativa que retoma uma reminiscência do passado não (re)vive o evento; ela possibilita fazer saltarem fragmentos dele, tanto em um texto romancado como num texto histórico. Os “estilhaços” da Guerra do Contestado e da Região Contestado fazem saltar para a história, ou para o

---

<sup>129</sup> A literatura é uma produção cultural e estética, ela é um registro dos anseios e dúvidas do homem em relação à sua época e espaço e a todas as épocas e espaços, um local de pesquisa das diversas áreas do conhecimento. A literatura é um espaço aberto em que o literato não tem o compromisso com a “verdade” dos fatos, mas com a literariedade do texto que produz, nele constrói um mundo que, por vezes, se contrapõe ao mundo “real”, mas que no momento de sua a escritura passa a ser o mundo real, e o leitor recria o texto produzido por ele. São dois momentos culturais, o primeiro que cria o texto literário e o segundo que recria o mesmo texto em um outro momento cultural, que passa a ser o real, aquele produzido pelo leitor, inserido no contexto cultural a partir do texto lido.

romance, os fragmentos de um fato e os enunciam segundo os parâmetros estabelecidos pelo enunciador, que não alcançará a plenitude do evento, impedindo-o de ser conclusivo e teleológico, possibilitando outras discussões em relação ao passado que se presentifica na enunciação. Com o distanciamento da Guerra do Contestado, saltam para o presente inúmeros estilhaços textuais, entre eles as notícias de jornais, os relatos de guerra, os textos de cunho histórico e os textos artístico-literários.

### 2.5.1. Os múltiplos estilhaços romanceados da Guerra do Contestado

A enunciação dos fatos relacionados com a Guerra do Contestado e a Região do Contestado através da ficcionalização é apresentada em vários textos literários. Destacam-se os romances, e dentre eles, primeiramente, *Geração do deserto*<sup>130</sup> (1964) de Guido Wilmar Sassi<sup>131</sup>. O ficcionista apresenta episódios ocorridos na Guerra do Contestado. Em *Teias*, revista Líbero-Cultural<sup>132</sup>, o professor Lauro Junkes apresenta o romance *Geração do deserto*, entre outras considerações, como uma narrativa leve e bem humorada, onde o ficcionista soube dosar as situações, levantando os véus que encobriam a tragédia social ocorrida, devido ao desrespeito com que

---

<sup>130</sup> SASSI, Guido Wilmar. *Geração do deserto*. Porto Alegre: Movimento, 2000. O romance será relacionado com os outros estilhaços textuais posteriormente. Anuncia-se ele agora por ser “um” dos mais representativos a relacionar-se com a Guerra do Contestado.

<sup>131</sup> Guido Wilmar Sassi, descendente de alemães e italianos, nasceu em Lages (SC), em 1922. Passou a sua infância e juventude em Campos Novos, SC. Autodidata cem por cento, não terminou o curso ginasial. Escreveu desde que se entende por gente. Colaborou na imprensa de sua cidade natal. Na década de 50, participou de *Sul* (editora e grupo de escritores) de Florianópolis, na época sob a liderança de Salim Miguel. Publicou também o romance *São Miguel* entre outras obras.

<sup>132</sup> JUNKES, Lauro. História e ficção na literatura de Santa Catarina. *Teias – Revista Lítero-cultural*, Florianópolis: UNIVERSIDADE Federal de Santa Catarina, dez. 1990, n. 4.

foram tratados os caboclos, não simplesmente fanáticos e místicos, mas desapropriados de suas terras, pelos acordos de gabinete entre o governo e a construtora da estrada de ferro. A literatura de Guido Wilmar Sassi deve ser lida, considerando o fato histórico e a realidade social da época e do local da Guerra do Contestado. Guido Wilmar Sassi foi um dos primeiros ficcionistas que trouxe à baila a questão do Contestado e, do seu romance surge outro trabalho artístico: o filme *A guerra dos pelados*.

*O jagunço: um episódio da Guerra do Contestado*<sup>133</sup> (1978), de Fernando Osvaldo de Oliveira, é um romance publicado com o apoio do Conselho Estadual de Cultura do estado de Santa Catarina. Em nota de esclarecimento, o autor comenta que a história começa quando está para terminar o ano de 1913. O romance é narrado em terceira pessoa e entrelaça acontecimentos da Guerra do Contestado e o romance de Nhoca, um jovem que se apaixona pela filha do fazendeiro, Seu Morais. Mariazinha, moça bonita, ou, como diz o narrador, “um amor de menina moça”, contava com quinze anos feitos, miúda e morena, bem feita de corpo, embora os vestidos soltos escondessem a sua total beleza. A narrativa utiliza-se dos fatos históricos, assim como de seus personagens, como referências para apresentar o romance de Nhoca e Mariazinha, onde as profecias de João Maria e José Maria são cultuadas. No final do romance, Mariazinha tenta persuadir Nhoca para abandonar o reduto e ele não aceita, ela segura a sua mão e caminham juntos em busca do futuro que os aguardava, com as mãos apertadas, como se temessem o que o destino os separasse de novo.

---

<sup>133</sup> OLIVEIRA, Fernando Osvaldo de. *O jagunço: um episódio da Guerra do Contestado*. Florianópolis: IOESC, 1978.

Donaldo Schüler retoma, em 1994, o diálogo com a Guerra do Contestado<sup>134</sup> no romance *Império Caboclo*. É um romance que possibilita retomar um tema que deveria, pelas circunstâncias históricas e políticas, estar calado. O romance apresenta uma multiplicidade de vozes, muitas delas anônimas, outras que já ecoaram em outros textos literários e históricos. A ficcionalização do fato histórico possibilitou a (des)fragmentação dos sonhos e dos gritos de angústia das personagens ou da ocupação do que é lacunoso na história e na literatura, fazendo com que os ecos retumbem nos espaços lacunares. O romance é constituído em cinco atos e, no último, além de discutir a Guerra do Contestado, no fragmento denominado fidelidade histórica, tece considerações em relação ao romance histórico:

— O romance, para ser histórico, não pode falsear os fatos. História é história e fatos são fatos. Concedo que a imaginação dá vida aos fatos desde que fique assegurada a verdade do que realmente aconteceu. / — Diário de bordo tem que ser verdadeiro, não é assim, Pois Colombo tinha dois: um verdadeiro, o outro falso. No Falso ele diminuía as milhas navegadas. Não queria que a distância do litoral europeu assustasse os marinheiros. Como os recursos para calcular distâncias não eram lá essas coisas, o diário falso é mais preciso que o verdadeiro. Isso prova que quem inventa acerta sem querer. Imaginemos pois.<sup>135</sup>

Muitos caminhos conduzem aos estilhaços deixados pelas balas da Guerra do Contestado, um deles é o romance *Império Caboclo*.

---

<sup>134</sup> SCHÜLER, Donaldo. *Império caboclo*. Florianópolis: UFSC/Movimento, 1994.

<sup>135</sup> SCHÜLER, 1994, p. 251.



O romance *Glória até o fim*<sup>136</sup> (1998), de Telmo Fortes – repórter e posteriormente promotor de justiça em Rondônia –, apresenta uma trama que vai do histórico à espionagem militar, tendo como cenário a revolta dos caboclos da Guerra do Contestado, abandonados pelos governos e explorados pela multinacional *Southern Brazil Lumber & Colonization Company*. Chegando ao final da narrativa com a morte de Venuto Baiano, um dos personagens que tanto aparecem nos relatos históricos como em outros romances. Tanto Schüller como Fortes discutem a relação entre a ficção e a história no interior de seus textos, o último, em *Aviso ao leitor*, diz que “há tanto de fantasia na realidade quanto há realidade na fantasia”<sup>137</sup> e continua: “Aprendi, com o tempo, que é mais interessante conviver em harmonia com esta misteriosa simbiose do que ficar inutilmente tentando decompô-la, para descobrir depois que nos restam apenas montões de nada”<sup>138</sup>.

A. Sanford de Vasconcelos tematiza a Guerra do Contestado em dois outros romances *O Dragão Vermelho do Contestado*<sup>139</sup> (1998) e *Chica Pelega*<sup>140</sup> (2000). Em *Chica Pelega*, o narrador, um jornalista aposentado, apresenta um *Prólogo* ao leitor, para que possa situar-se no contexto dos fatos históricos da Guerra do Contestado. No *Prólogo* e ao longo da narrativa, Chica Pelega, heroína de Taquaruçu, é apresentada como a unificação de todos que lutaram na guerra. “Chica Pelega eram todos. E não se matam

---

<sup>136</sup> FORTES, Telmo. *Glória até o fim: espionagem militar na Guerra do Contestado*. Florianópolis: Insular, 1998.

<sup>137</sup> FORTES, 1998, p. 9.

<sup>138</sup> FORTES, 1998, p. 9.

<sup>139</sup> VASCONCELLOS, A. Sanford. *O dragão vermelho do Contestado*. Florianópolis: Insular, 1998.

<sup>140</sup> VASCONCELLOS, A. Sanford de. *Chica Pelega: a guerreira de Taquaruçu*. Florianópolis: Insular, 2000.

todos, que são impessoais. / Por isso ela não morreu. / Ei-la, a trágica Chica Pelega, a filha da terra, irmã do rio, basta olhar e querer vê-la.”<sup>141</sup> É assim que o narrador finaliza o romance, uma louvação à terra que abriga os mortos que lutaram na Guerra do Contestado.

Outro romance que retoma o tema, a Guerra do Contestado, é *O Bruxo do Contestado*<sup>142</sup>, do blumenauense Godofredo de Oliveira Neto, publicado em 1996, pela editora Nova Fronteira do Rio de Janeiro. O romance é marcado por datas, o romancista encontra-se em 1996; o fato narrado é recuperado de um caderno encontrado num palacete em demolição na Avenida Paulista, centro da cidade de São Paulo, no início dos anos oitenta; a narradora, personagem do nosso passado recente, ex-militante política e exilada da Revolução de 1964, retorna ao país e lança um olhar sobre o seu passado, a sua infância no sul, chegando à Guerra do Contestado, em 1912, que se presentifica. Esta é mais uma forma de (re)viver a história da Guerra do Contestado.

Estes breves comentários a respeito dos romances<sup>143</sup> que recolhem os estilhaços históricos da Guerra do Contestado não têm a pretensão de se constituir numa revisão literária completa, mas tão somente trilhar as linhas

---

<sup>141</sup> VASCONCELLOS, 2000, p. 196.

<sup>142</sup> OLIVEIRA NETO, Godofredo de, *O Bruxo do Contestado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

<sup>143</sup> Selecionou-se alguns romances que apresentam a visão catarinense da Guerra do Contestado em detrimentos a outros como *O canto do inhabu* de Rudney Otto Pfützenreuter (1991) e *Odisséia do Contestado* de Evaldo Trierweiler (1988) e os que não adotam a visão catarinense como: *Eles não acreditam na morte* (1978) de Frederecindo Marés; *Casa Verde* (1963) de Noel Nascimento; *Demônios do Planalto* (1995) de Aracyllo Marques.

básicas dessa manifestação literária que passa a conter, também, estilhaços da história e da história da literatura que tematiza o fato.

### 2.5.2. *Geração do deserto* como um estilhaço da bala disparada na Guerra do Contestado

A Literatura que se constitui no estado de Santa Catarina a partir dos estilhaços da Guerra do Contestado está marcada por importantes escritores, como ficou entremostrado acima, e dentre eles Guido Wilmar Sassi, com o romance *Geração do Deserto*. Não querendo receber um “balaço na cara” e entendendo que “o texto literário não mais vem respaldado pela autoridade toda-poderosa e exclusiva de um autor a determinar seu sentido e a submeter seu receptor à atitude submissamente passiva”<sup>144</sup>, optou-se em apresentar o autor do romance, sabendo que ele “reina ainda nos domínios literários, porém não ditatorialmente, e sim compartilhando seu reinado, sobretudo com sua contraparte irremovível, o leitor”.<sup>145</sup>

Guido Wilmar Sassi nasceu em Lages, Santa Catarina, no dia 14 de setembro de 1922, em pleno ano do movimento cultural que renovou as artes no Brasil, a Semana da Arte Moderna. Passou sua infância e juventude em Campos Novos. Nesse período, enveredou por leituras prazerosas, realizadas na Bíblia, nos dicionários, ouviu causos fabulosos contados pelo pai, semi-

---

<sup>144</sup> JUNKES, Lauro. Império caboclo: encantos desnorteantes. In.: SANTOS, Alckmar Luiz dos. (Org.) *Lugares textuais do romance*. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001. p. 285.

<sup>145</sup> JUNKES, 2001, p. 284.

alfabetizado e de grande cultura oral, e dessa experiência colheu parte do material para as suas narrativas futuras.

O conto *Amigo Velho*, publicado em 1949, na *Revista do Globo*, de Porto Alegre, marcou a estréia do escritor Guido Wilmar Sassi na literatura, após ter participado ativamente como redator de jornais em Lages. O conto *Amigo Velho*, que tem o pinheiro como personagem central, deu nome a um livro que publicaria mais tarde, em 1957. O pinheiro em particular, e a exploração da madeira, em geral, tornaram-se, por algum tempo, o tema principal de sua literatura, que desde logo assumiu caráter denunciador.

Em 1951, foi morar em Rio do Sul e lá lançou o primeiro livro *Piá* (1953), a sua primeira obra publicada em forma de livro, que completa cinquenta anos<sup>146</sup>. Na década de 50, participou do Grupo Sul<sup>147</sup> em Florianópolis, movimento que renovou a cultura e a literatura de Santa Catarina. Com incentivo de Salim Miguel, publicou, pela Edições Sul, seus principais volumes de contos *Piá* e *Amigo Velho*. Publicou o seu primeiro romance, *São Miguel* (1962) pela Boa Leitura-Editora de São Paulo, após ter participado e ganho o concurso do Círculo da Boa Leitura e Edições

---

<sup>146</sup> SOARES, Iaponan, MIGUEL, Salim. *Guido Wilmar Sassi: literatura e cidadania*. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1992. p. 7. “Guido Wilmar Sassi marcou sua posição nas letras catarinenses (e brasileiras) logo a partir de seus primeiros contos, publicados na revista SUL, de Florianópolis. Melhor: logo a partir do primeiro conto, publicado na Revista do Globo, de Porto Alegre.

<sup>147</sup> BAYER apud JUNKES, Lauro. *Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul*. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1982. p. 13. “Nos finais dos anos 40 e durante a década de 50, Florianópolis, pequena e acomodada, foi sacudida por um sopro renovador nas letras e nas artes. Um grupo de jovens, insatisfeitos com o *status quo*, iniciou aqui movimento semelhante ao que foi feito em 1922, em São Paulo. Dentro de outra perspectiva de tempo procurou mexer com as estruturas vigentes. Hoje é ponto pacífico que aquele grupo de jovens, que ficou conhecido como Grupo Sul, modificou e influenciou bastante o meio cultural catarinense, com reflexos e repercussão em outros Estados.”

Melhoramentos, em 1959. A obra aborda os balseiros do rio Uruguai no oeste catarinense.

Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1963, ano em que publicou *Testemunha de um tempo*, doze contos com temas de ficção científica. Lá viveu por mais de três décadas, até 05 de maio de 2002. Publica no ano do golpe militar o seu romance mais conhecido *Geração do Deserto* (1ª ed. 1964, 2ª ed. 1982, 3ª ed. 2000), trazendo para o romance o jagunço, o messianismo, a injustiça social da Guerra do Contestado. Publica, ainda, o romance *Calendário da Eternidade* (1983) que conta os problemas, angústias, alegrias, prazeres e tristezas dos mergulhadores em uma plataforma petrolífera; *A bomba atômica de Deus* (1985), contos, pela Fundação Catarinense de Cultura; *Os sete mistérios da casa queimada* (1989) um romance que reflete a maturidade do autor.

No final de sua vida, confessou ao *Jornal Diário Catarinense*<sup>148</sup> estar muito doente e que preparava para a publicação “*Menina, eu te amo!!!*, escrito em primeira pessoa”, adiantando que é um garotão de praia que conta a história; preparava também um romance que relembra o cinema em Campos Novos, uma de suas paixões.

#### 2.5.2.1. Apresentação do romance

Autor, texto e leitor fazem parte de um mesmo processo indivisível e cada um existe em função do outro. O autor, consolidando, na estrutura

---

<sup>148</sup> JORNAL DIÁRIO CATARINENSE, Revista do DC, n. 809, Domingo, 9 de set. de 2001, p. 5.

significativa, o contexto histórico e social; o texto como um bloco que possibilita a ressonância de significação; e o leitor como aquele que provoca o texto para que suscite significações, não mais aquelas do escritor e do texto, mas da sua interação com aquelas. Três elementos e um só processo. Mas é pela via da leitura do texto que se rompem os elos de ligação do tempo passado e presente e, neste momento, se desencadeia o processo de todos os tempos e, o leitor passa a ser homem de todas as culturas e de todos os tempos.

O fato narrado constitui-se na dinâmica que envolve e compromete os três segmentos — autor, texto e leitor — de forma sincrônica e diacrônica, tornando-se profundamente dialético, envolvendo-os historicamente em contextos sociais definidos. O romance *Geração do Deserto* de Guido Wilmar Sassi, se consolida em obra literária a cada leitura, não é do autor, do texto e nem do leitor, mas ao mesmo tempo de todos que fazem parte dinamicamente da composição do texto e da sua história. A cada leitura haverá um romance *Geração do Deserto* que é diferente em cada tempo histórico, mas que essencialmente é o mesmo. Na trama dialética estabelecida na leitura, através dos estilhaços textuais, é que se escreve a história literária de um texto, a história literária da obra *Geração do Deserto*. E para apresentar a obra, convidaram-se/selecionaram-se alguns fragmentos textuais para fazer parte da sua história<sup>149</sup>, outros, em detrimento, destes foram deixados no campo de batalha, e um dia poderão ser encontrados.

---

<sup>149</sup> Para a apresentação desta seqüência optou-se em não seguir as normas que regem os trabalhos apresentados nas academias universitárias e nem as normas da ABNT, desta forma, supõem-se mais fluência no momento da leitura, mesmo assim todo texto será apresentado entre aspas, com notas de pé-de-página indicando o autor do fragmento textual, e quando o autor utiliza as aspas duplas as mesmas são substituídas por aspas simples. O texto está sendo citado literalmente como apresentado na fonte bibliográfica.

“Geração do Deserto - O segundo romance de Sassi se assemelha, no que concerne à técnica, a São Miguel. São pequenas histórias, dramas individuais, que se desenvolvem, por um processo de justaposição, em torno de um núcleo. Mas, por outro lado, o que os diferencia é no que tange ao relacionamento das personagens. Se estas, em São Miguel, estavam distanciadas umas das outras, apesar de todas sofrerem as consequências de um conflito central, a falta de chuvas, em Geração do Deserto todas se comunicam. Vivem suas tragédias pessoais, mas se congregam em torno de uma problemática coletiva: a Campanha do Contestado.”<sup>150</sup>

“Mesclando ficção à história catarinense, Guido Wilmar Sassi aborda a Guerra do Contestado no romance **Geração do Deserto**. Ironia do destino ou mera coincidência, a narrativa foi publicada quase cinquenta anos depois do término do levante caboclo e no início da ditadura militar brasileira. O escritor chegou a ter problemas com a censura. Na verdade, conforme Sassi nos revela, o romance fora apresentado em 1962 a uma editora de São Paulo (não cita o nome), cujo editor quis cortar diversas passagens, mutilando, assim, todo o texto. Na época, a editora ofereceu uma vultosa indenização para que desistisse da publicação e se calasse. Aceitou. Porém, guardou as provas tipográficas da primeira versão, a título de curiosidade, mas não por muito tempo. Os tempos eram sombrios. **Geração do deserto** teve sua primeira edição em 1964, pela Editora Civilização Brasileira. Uma segunda edição, em 1982, divulgada pela Editora Movimento de Porto Alegre em co-

---

<sup>150</sup> MORITZ, Heloisa Helena Clasen. *Aspectos da narrativa de Guido Wilmar Sassi*. Florianópolis: UFSC, 1977. p. 25-26. (Dissertação de mestrado).

edição com a Fundação Catarinense de Cultura de Florianópolis, comprova a importância da obra, esgotando-se novamente.”<sup>151</sup>

“*Geração do Deserto*, 1964, embora sendo narrativa de ficção, conserva perfeita fidelidade histórico-social, ao retratar a saga do Contestado. Trata-se de um romance estruturado em torno de um mito envolvendo um povo com grande abertura para o misticismo e superstição, dentro do qual se organiza o exército dos fanáticos, constituído exclusivamente de gente pobre, inculta e explorada, que aderiu à luta para vingar-se ou recuperar seus direitos ofendidos.

O autor obteve grande plasticidade na dramatização de cenas e na pintura da paisagem. Logrou imprimir vida e movimento às lutas como também às cenas do viver diário. Criou cenas de acentuada crueza, como a da matança de Boca Rica por Doquinha, de humor negro, quando Tavinho tenta desenterrar o morfético Tibúrcio para tomar-lhe o dinheiro, mas também cria ótima atmosfera de lirismo erótico quando o menino Nenê observa a moça no banho ou quando Ricarte leva a ‘virgem’ Ana para visitar o pai. Na caracterização das personagens, embora estas se definam sobretudo pela ação, há o enfoque de traumas com veiedade psicanalítica, como na impossibilidade de Ricarte Branco acertar um tiro no inimigo, ou fracasso da virilidade de Doquinha.”<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> MIRANDA, Heloisa Pereira Hubbe de. *Travessia pelo sertão contestado: entre ficção e história, no deserto e na floresta*. Florianópolis: UFSC, 1997. p. 46 (Dissertação de Mestrado)

<sup>152</sup> JUNKES, Lauro, *Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul*. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1982. p. 53.



“A publicação de ‘Geração do Deserto’, por ironia ou coincidência, se dá exatamente em 1964. O tema é uma das tantas concretizações do messianismo que a história brasileira registra em seu desenvolvimento, mercê das estruturas despóticas que caracterizam nosso (sub)desenvolvimento terceiro-mundista. Trata-se do Contestado, movimento que explode em fins de 1912 para ser exterminado no início de 1916, envolvendo cerca de vinte mil caboclos ou sertanejos do planalto catarinense. Assemelhada parcialmente ao movimento de Canudos, a luta entre ‘peludos’ e ‘pelados’, contudo, teve combates bem mais intensos e significou um avanço na estruturação das oligarquias feudais e latifundiárias do país na dominação das eventuais revoltas populares em busca de terra, através da modernização do Exército, que passa a atuar, cada vez com maior desenvoltura, como intermediário dos interesses de classe, no caso, as elites.

.....

‘Geração do Deserto’, recentemente reeditado, é um romance-marco, não apenas na literatura de Guido Wilmar Sassi (que só voltaria a publicar novo livro uma década depois), quanto na literatura de Santa Catarina e do Brasil. Insere-se no pequeno conjunto daquelas obras que pretendem ser a visão dos vencidos, a versão dos marginalizados, quando transformados em sujeitos da história.”<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> HOHLFELDT, Antônio. *A literatura catarinense em busca de identidade: o romance*. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: FCC/UFSC, 1994. p. 79. A impressão gráfica, supostamente, comete um engano ao publicar que houve o envolvimento de 20 caboclos ou sertanejos, deveria ser 20 mil.

“A intertextualidade mais evidente, presente desde o título a da epígrafe, é com a Bíblia. Nada há para se estranhar nesse diálogo textual, explícito em muitas passagens, na figuração de um mundo cujo elo mais forte com a tradição ocidental era representado pelo contato com a Sagrada Escritura e com o relato dos feitos do grande conquistador cristão Carlos Magno e seus pares. Tentando mimetizar esses dois modelos, a guarda de honra do líder era composta de doze pares, no léxico caipira entendidos na acepção de duplas, guarda que, no período de combate, se reveste do caráter de tropa de elite, e os espoliados eram a versão moderna e nacional dos judeus que, guiados por Moisés, demandavam a terra prometida.”<sup>154</sup>

“Geração do Deserto pode ser lido por sua força e autenticidade, pela sofrida humanidade que cria, pelos conflitos que arma e desenvolve. É um painel abrangente montado em pequenos blocos; neles a tensão se estrutura a partir de valores ficcionais próprios, manejados por um autor que domina sua técnica e plenamente dotado para o gênero. E se elementos da realidade se fundem e confundem a elementos míticos, tanto melhor. Não importa aqui se personagens como Elias de Moraes, Zeferina e seu filho Nenê, Júlia e Liveira, José Maria realmente existiram, tinham papéis passados em cartório. Importa, sim, se a partir da verdade que lhes dá Guido Wilmar Sassi, eles passam a existir.”<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> WEIHARDT, Marilene. *Mesmos crimes: outros discursos?* Curitiba: Universidade do Paraná, 1995. p. 96. (Tese para Concurso de Professor Titular de Literatura Brasileira)

<sup>155</sup> MIGUEL, Salim. Guido. In: SASSI, Guido Wilmar. *Geração do Deserto*. Porto Alegre: Movimento, 2000. p. 9.

“E a imagem final é realmente de um tom épico-trágico comovente: ‘Mané Rengo fixou aqueles vultos que se afastavam: Luzia, Valentim e Tadeu. Uma família – a sua família. Estavam do outro lado, a salvo. A imagem dos três ele guardou na retina. Depois uma névoa toldou seus olhos. Não viu mais nada. Largou as ramagens e escorregou devagarinho para dentro do rio’. É a última sobrevivência da ‘Geração do Deserto’, esperando encontrar ‘do outro lado’ uma nova vida.”<sup>156</sup>

“Em *Geração do deserto* consolida-se a investida da literatura na pesquisa da história do estado, funcionando como recuperação consciente de uma memória cultural onde se constata, mais uma vez, a exploração das classes populares pelos grupos sociais detentores do poder, bem como o envolvimento com o problema da extração da madeira, aí configurado como elemento que propulsiona os principais conflitos abordados no romance. Montando o painel narrativo a partir de pequenos blocos, a reelaboração ficcional da *Guerra do Contestado* ocorrida no oeste catarinense dá-se, em *Geração do deserto*, conforme o traçado registrado pela historiografia, permitindo que o livro se torne, ao lado do anterior, uma espécie de documento historiográfico. As multinacionais têm sido responsáveis por grandes crises econômicas e sociais ocorridas em território nacional. Destruindo a estabilidade do ritmo natural da evolução social, alteram o sistema de vida das comunidades e, no caso do Contestado, geram a revolta dos caboclos, uma vez que passam a competir com eles na exploração da madeira, explorando-os e os destruindo. Daí o conflito social de caráter messiânico, liderado por José Maria, e daí *Geração do deserto*, romance que

---

<sup>156</sup> JUNKES, 1982, p. 54.

se impõe como a memória dos fatos que são desagradáveis à história do estado e do país. As personagens do romance conservam seus nomes históricos, mas o tratamento ficcional que recebem denuncia sua individualidade e revela os interesses pessoais que fazem agir em função do grupo.”<sup>157</sup>

“Geração do deserto insiste num fato que se repete algumas vezes como a garantia que o movimento dos caboclos, em busca da sobrevivência, não se extingue com a morte ou com o término do enfrentamento armado.

No final de cada derrota, a presença de uma criança é a certeza de que a guerra não está sendo inútil. Depois do Irani e antes do Taquaruçu, nasce o menino Tadeu; depois de Caraguatá e antes do enfrentamento na Serra de Santa Maria, nasce Gracinda, irmã de Tadeu. Entre os feridos e os estropiados de Caraguatá, Mané Rengo e sua mulher recolhem o menino Valentim, ‘O filho que lhes fazia falta.’”<sup>158</sup>

A cada leitura e a cada leitor, o texto estará sendo o mesmo, quanto à sua estrutura significativa, e ao mesmo tempo será outro, quando desafiado e entendido como uma rede múltipla de possibilidades. Nesses estilhaços selecionados para a apresentação do romance *Geração do Deserto*, ele não é apresentado como um monumento sólido do fato que narra, mas uma possibilidade de ressonâncias e dele muitas vozes são ouvidas e se

---

<sup>157</sup> MACHADO, Janete Gaspar. *A literatura em Santa Catarina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. p. 71.

<sup>158</sup> SACHET, Celestino, SACHET, Sérgio. *O contestado*. Florianópolis: Século Catarinense, 2001. p. 311-312.

entrecruzam no/do presente são ouvidas e delas se constitui a história do romance *Geração do Deserto*.

É da escritura do texto que retoma o romance *Geração do Deserto* que se constrói a história da obra. Hohlfeldt, Sachet, Miranda, Moritz, Weinhardt, Miguel, Machado e Junkes — autores selecionados — estabelecem e constroem a história do romance *Geração do Deserto*, através de seus textos no presente, não com os mesmos estilhaços, mas por vezes sim. O texto que retoma o romance no “calor da hora” e o que se afastar cronologicamente da primeira edição, são modificados, algumas vezes reafirmando o já enunciado ou abordando a obra sob uma outra ótica. Considerando os fragmentos de textos dos autores citados, um deles se refere à Campanha do Contestado, aquele<sup>159</sup> que está mais próximo, cronologicamente, da primeira edição, logo aos fatos ocorridos na Região do Contestado, aos relatórios apresentados pelos militares e aos textos históricos; os demais se posicionam como Guerra do Contestado ou simplesmente como Contestado. “Campanha do Contestado” nos remete a pensar como uma série de lutas, operações militares que visam a alcançar um objetivo determinado em um espaço geográfico e em um período histórico, diferentemente à “Guerra do Contestado”, que se apresenta como um conflito que se estabelece entre dois grupos e ambos são partícipes dos fatos; ou com, simplesmente, “Contestado”, que não é a campanha e nem a guerra, mas a síntese do conflito e da região contestado pelos estados de Santa Catarina e Paraná (e que não constituiu a causa fundamental de toda essa campanha bélica); retomando agora não o termo como significado, mas a forma de grafar o título do romance, ele também é

---

<sup>159</sup> MORITZ, 1977, p. 25 - 26.

observado do presente e sofre transformações, se os primeiros textos o grafavam sublinhado, na sequência ele passa para aspas duplas, para o negrito e com o avanço da tecnologia e com os procedimentos adotados nas academias ele é, no presente, apresentado em itálico. Os textos mais presentificados, que retomam o romance, alicerçam-se de teorias e conceituações discutidas nas academias e que passam lentamente a ser absorvidos pelos demais textos. Observa-se, sutilmente, no texto de Miranda, a enunciação da intertextualidade, “mesclando ficção à história catarinense, Guido Wilmar Sassi aborda a Guerra do Contestado no romance *Geração do Deserto*”, o próprio texto em sequência posterior anuncia a intertextualidade “seguiremos a trilha da intertextualidade entre a ficção e história”<sup>160</sup>, mas é no texto selecionado de Weihardt que o termo aparece de forma explícita, referindo-se à Bíblia; mesmo que as análises, os ensaios, as críticas não se refiram à intertextualidade de forma explícita, ela é apresentada em todos os textos que têm como objeto de estudo o romance *Geração do Deserto*.

Todo o texto apresenta na sua constituição múltiplas relações dialógicas com outros textos, ele é entendido, como o efeito sentido e construído no processo de interlocução. O que está posto em linguagem oral ou escrita passa a ter significado quando da interação com o outro e se concretiza com a participação do outro interferindo na sua construção e nos seus enunciados. O texto apresenta-se como o resultado de um sistema concluído, um conjunto hierarquizado de configurações estruturais, mas somando-se a este o enunciado de um objeto aberto, plural, dialógico, ligado ao contexto extraverbal. O texto é uma produtividade e a sua relação com a língua é

---

<sup>160</sup> MIRANDA, 1997, p. 63.

redistributiva (destrutivo-construtiva), é uma permutação de textos, uma intertextualidade e, no espaço do texto, vários enunciados vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se. Intertextualidade, nomeia que qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto. Entendendo-se a intertextualidade como a interação dialógica de vários textos, contribuindo assim para definir o intertexto com o texto com os quais manteve certo tipo de relação, o texto passa a ser entendido como a absorção e a transformação de outro ou outros textos na sua constituição. A intertextualidade é estabelecida pelo diálogo de vários textos, de várias vozes e múltiplas consciências em um texto. Por vezes, no momento em que cita, retoma, imita e homenageia textos canônicos, a intertextualidade representa a autoridade, a memória e a tradição do texto literário, de outro modo, a intertextualidade pode funcionar para denegrir e desqualificar a tradição literária, quando a obra citada ou utilizada no enunciado de um texto for nomeada de maneira pejorativa e depreciativa. De uma ou de outra forma, corroborando ou contestando, a intertextualidade contribui para a dinâmica do processo cultural em que está inserida.

A cada leitura e a cada escritura, que retoma o romance, deposita-se uma camada de significações, agregando-se mais elementos na constituição da história do texto e do fato ocorrido; e, a cada leitura do romance ou do texto que o retoma, constitui-se um outro texto, escrito ou não, mas não mais o mesmo, adquirindo características históricas e sociais do presente que está inserido.

#### 2.5.2.2. Estrutura do romance

*Geração do Deserto* é o segundo romance de Guido Wilmar Sassi, publicado em 1964 pela Civilização Brasileira, e anunciado, anteriormente, por Paulo Rónai<sup>161</sup>, no prefácio da primeira edição (1962) do seu primeiro romance *São Miguel*. O romance aborda o Contestado, movimento que toma vulto no final de 1912 e exterminado em 1916, período em que, coincidentemente, também é assinado o acordo entre os estados do Paraná e Santa Catarina sobre as divisas territoriais.

A obra não apresenta um personagem nem um grupo de personagens que conduz a trama; é composta por pequenas histórias individuais ou de pequenos grupos que compõem o todo do texto ficcional e apresenta como pano de fundo a questão do Contestado. A constituição interna do romance é estruturada em quatro capítulos, apresentados como quatro partes, “Irani”, “Taquaruçu”, “Caraguatá” e “Santa Maria”, os quais configuram um todo. Cada parte do romance recebe o nome de um dos redutos aduzidos pelos relatos de guerra e pelos livros de história. O narrador do romance também apresenta a construção e a destruição dos quatro redutos, que dão nome às seqüências.

A primeira parte denominada de “Irani”, é constituída de treze seqüências, todas elas enumeradas em algarismos arábicos. Na primeira seqüência, o narrador relata a fé dos caboclos no monge João Maria e as crenças que eles depositavam nele e no seu retorno. Um dos fanáticos, ao

---

<sup>161</sup> RÓNAI, Paulo. Guido Wilmar Sassi. In: SOARES, Iaponan, MIGUEL, Salim. *Guido Wilmar Sassi: literatura e cidadania*. Florianópolis: Lunardelli/UFSC, 1992.



relembrar as conversas com seu pai diz: “Meu pai se lembra quando ele foi pro morro do Taió. Prometeu que voltava, quando cumprisse a penitência. Deve estar quase no fim...”<sup>162</sup> Após apresentar a fé no monge, na segunda seqüência destaca não só a questão da fé, mas a questão das terras contestadas entre os estados de Santa Catarina e Paraná, retrata a revolta dos caboclos em relação aos construtores da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, a não aceitação da empresa *Lumber*, e a indignação devido as injustiças sofridas pelos fanáticos/jagunços. Na terceira seqüência surge São João Maria, suposto irmão de José Maria, na localidade denominada de Espinilho, no momento em que o povo ruma para encontrar o monge mas por convite de Juca Tavares, através de Chico Ventura, o monge muda-se para Taquaruçu, juntamente com o povo que o segue, e lá monta os doze “Pares de França”, o Quadro Santo — reduto da Monarquia, e ordena aos seus adeptos que raspem o cabelo e a barba para se diferenciarem dos demais. Por isso, denominam-se de “pelados” em contrapartida aos “peludos”, os defensores da República. Considerando que os caboclos não estavam preparados para enfrentar as forças da República que avançavam para Taquaruçu, o monge e seu grupo dirigem-se para o Irani, nos campos de Palmas, naquele período histórico pertencente ao Paraná. As forças paranaenses avançam para o Irani sob o comando de João Gualberto ao se encontrarem, trava-se uma luta entre as forças oponentes em que o monge e o João Gualberto são mortos. Os fiéis ao monge não acreditam na sua morte, dizem que foi para o céu conversar com Deus. E, por ordem de Chico Ventura, os fiéis voltam para as suas casas. A primeira parte é finalizada com o nascimento de Tadeu filho de Júlia e de Liveira.

---

<sup>162</sup> SASSI, 2000, p. 18.

Euzébio, na primeira parte no romance, faz uma visita ao monge. O monge diz ter falado com Deus, de quem recebeu a recomendação para cercar-se por moças virgens, e o monge, em honra à amizade, escolhe duas netas de Euzébio. No início da segunda parte do romance, que se constitui de nove seqüências, nem Euzébio nem as virgens acreditam na morte do monge por isso Euzébio arregimenta os crentes para voltar a Taquaruçu, que logo se estabelece como o novo reduto. O filho de Euzébio, Manuel Ferreira dos Santos, é escolhido como chefe do reduto, por ter, num momento de transe, conseguido falar com o monge; porém, o seu posto é de pouca duração, por surgirem comentários de que havia se aproveitado das meninas virgens que o acompanhavam. Elias, um dos caboclos, se firma no posto de líder e, em poucas semanas, elabora um plano para coroar Manuel Alves de Assunção Rocha, mais conhecido como Rocha Alves, a ser “Imperador do Sertão”. No entanto, quem detém o poder de mando é Elias. Nesse período o Governo Federal, interessado pela questão do contestado, manda tropas para reprimir os fanáticos nos sertões catarinenses. Trava-se a luta e os sobreviventes de Taquaruçu, cobertos pela escuridão e debaixo de chuva, retiram-se para Caraguatá.

A terceira parte do romance, denominada de “Caraguatá”, se compõem de dez seqüências. Os sobreviventes chegam a Caraguatá e, Elias faz um balanço dos medicamentos de que dispõe. Constata a pouca quantidade, e por isso os fanáticos/jagunços voltam a usar os medicamentos antigos, muitos deles utilizados por São João Maria ou por José Maria. Seu Euzébio, às vezes, aparecia no reduto, mas não tinha mais prestígio e, o de Elias de Moraes também não é mais o mesmo, esvaiu-se. Surgem pequenos grupos e com eles

se estabelecem pequenas micro-seqüências: a da virgem Ana, filha do Imperador Rocha, e Ricarte Branco; a da rivalidade entre Gege e Daniel; a do ataque em massa dos soldados contra o reduto de Caraguatá; enfim a de Júlia e Liveira e Luzia e Mané Rengo.

A última parte do romance é a mais longa, compõe-se de quarenta seqüências, e denomina-se “Santa Maria”.

Para Santa Maria afluíram todos os fugitivos dos redutos abandonados das redondezas. Homens feridos, mulheres feridas, crianças feridas. E doentes e mais doentes. Em Santa Maria estava a segurança. Ali São Sebastião estava com eles, São José Maria protegia-os. As mudanças não lhes abatiam a fé, nem lhes destruíam a confiança. Não mais existia a cidade santa de Taquaruçu, não mais existia Caraguatá, mas os redutos menores subsistiam ainda, de Canoinhas até o Rio Caçador. Ao norte de Santa Maria ficava o reduto de Maria Rosa, para onde, a conselho de Elias, a *virgem* se mudou. Mas em Santa Maria, o arraial inexpugnável, concentrou-se a maioria dos jagunços.<sup>163</sup>

O reduto de Santa Maria acolhe a todos: Tibúrcio Ribas, leproso que anda juntamente com o cego Tavinho; Boca Rica, moço simpático, que sabe lutar muito bem contra os peludos e, devido a essa habilidade, é admirado pelas mulheres do reduto e Doquinha que invejava o companheiro; Adeodato, líder militar dos jagunços, e as mulheres viúvas; Belmira que não acreditava na ressurreição dos maridos mortos; Ricarte Branco e o seu caso com a virgem Ana; Gegé e Carolina e o bálsamo ferrabrás; *frei* Manuel, líder espiritual e suas idéias de azar; Liveira e Júlia, Mané Rengo e Luzia,

---

<sup>163</sup> SASSI, 2000, p. 99.

Valentim, Tadeu; homens, mulheres, crianças e velhos todos chegavam ao reduto.

O narrador, ao longo da quarta parte do romance, relata as intrigas entre os moradores do reduto e os combates contra as forças militares. A geração que inicia a luta contra as forças constituídas, no decorrer da narrativa vai sendo eliminada, sobrevive uma nova geração, que consegue encontrar a terra prometida: Luzia, Valentim e Tadeu — uma mulher e dois meninos.

As quatro partes do romance são entrelaçadas pela luta entre as forças militares e os jagunços/fanáticos, e a fé depositada por estes nos monges João Maria e José Maria.

#### 2.5.2.3. *Geração do deserto*: um diálogo entre ficção e história

A narrativa é elemento comum ao ficcionista e ao historiador. Algumas narrativas despertam interesse após décadas adormecidas. Para Benjamin<sup>164</sup>, elas se assemelham às “sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”. Essa força germinativa, que se encontra nos textos, não eclode da mesma forma que fora concebida. Para Guido Wilmar Sassi, as narrativas lidas na infância, as primeiras leituras em dicionários, a grande biblioteca oral proporcionada por sua avó, Shakespeare e seu “amalucado Hamlet” com sua caveira<sup>165</sup>, eclodem em suas obras e na

---

<sup>164</sup> BENJAMIN, 1994, p. 204.

<sup>165</sup> SASSI apud. RICCIARDI, 2002, p. 5.

teorização de sua produção literária. Em resposta ao questionário formulado pelo professor italiano Giovanni Ricciardi, publicada no jornal *Ô Catarina!*, sobre o processo criativo de seus livros, Sassi pondera:

O escritor — eu acho — tem muito ou quase tudo em comum com Frankenstein. De pedaços, pedaços e pedaços *construímos* as nossas criaturas. Nossos livros são fragmentos de antigas leituras. Não é plágio, não! Também não é influência. É algo de muito mais sério. Costuramos retalhos, remendamos, reinventamos invenções. Mas ninguém cria nada, ninguém cria coisa alguma; recriamos, apenas. / Às vezes a centelha da inspiração é uma paisagem, a saudade de um lugar onde eu nunca estive e que talvez nem sequer exista.<sup>166</sup>

É o texto escrito e oral sendo tramado no encadeamento do processo histórico, é Frankenstein sendo tecido, segundo Sassi. A construção textual possibilita o registro de tudo aquilo que se manifesta na realidade dos homens, das coisas e dos acontecimentos, ela interessa como arte, na medida em que representa um esforço para captar uma dimensão fracionada da realidade no presente. Como arte o texto não é apenas o registro de um momento de profunda emoção ou de rara beleza, mas também é o exercício da reflexão sobre a existência e sobre a estrutura da existência. O texto enquanto arte representa o esforço da inteligência e da criatividade humana no sentido de captar os fundamentos do ser e do acontecer.

O texto, enquanto arte, é um ato de criação, de (re)elaboração e não apenas de interpretação da realidade. O texto é igual ao mundo na medida em que projeta um mundo concorrente, mas difere das idéias existentes de mundo

por não poder ser deduzido dos conceitos vigentes de realidade. Ele adquire uma função não pela comparação com a realidade, mas pela mediação que estabelece com ela. Por isso, ele não retrata fielmente a realidade objetiva, mas oferece caminhos que levam à realidade que finge.

O autor, ao retomar um momento histórico, elege uma realidade, seleciona uma evidência, que pode ser uma arma, um relato, um personagem. Ao escolher a evidência, o autor, indivíduo responsável pela criação da narrativa, define o lugar do narrador, ou seja, aquele que irá contar a história e formar a diegese. É a partir dele que se estabelece uma rede de relações e interpretação do fato, não cogitando que ele possa recuperar a verdade em relação ao fato, mas sua interpretação manipula o universo da ficção. O narrador do romance age diferentemente do narrador do texto histórico que, predominantemente, propõe a visão das forças governamentais, como no segmento de Cabral em que apresenta a chegada de João Gualberto a União da Vitória: “no dia seguinte, com toda a sua tropa, perfeitamente equipada, tomou o caminho do sertão”<sup>167</sup>, ou em Aujor: “o reduto à vista, as metralhadoras e o canhão, ao meio-dia, abriram fogo sobre Taquaruçu: 150 granadas fulminantes, durante mais de três horas, caíram sobre a ‘cidade santa’ de Euzébio”<sup>168</sup>. Em ambos os fragmentos são narrados os fatos a partir do ponto de vista das forças governistas. No romance de Sassi, o narrador, por sua vez, apresenta sua leitura dos fatos e da guerra, dando uma visão humanizada aos personagens, posicionando-se ao lado dos sertanejos: “Só mesmo São João Maria de Agostinho para dar jeito nas coisas e endireitar a

---

<sup>166</sup> SASSI apud. RICCIARDI, 2002, p. 9.

<sup>167</sup> CABRAL, 1979, p. 207.

<sup>168</sup> AUJOR, 1999, p. 183.

vida do povo. Somente ele!”<sup>169</sup>; “Euzébio não acredita na morte do monge. Nem ele nem suas duas netas que haviam sido *virgens* inspiradoras de José Maria”<sup>170</sup>; “Júlia foi ao encontro do marido e perguntou pelo pai. Liveira baixou a cabeça, sem resposta. A mulher compreendeu”<sup>171</sup>; “Para Santa Maria afluíram todos os fugitivos dos redutos abandonados das redondezas”<sup>172</sup>. Sem a preocupação da comprovação dos fatos, através de documentação, o narrador ficcional fundamenta o seu texto com personagens, fatos, espaço geográfico e tempo histórico numa tecitura coerente e verossímil.

Guido Wilmar Sassi insere o narrador em um espaço geográfico definido, nos redutos de “Irani”, “Taquaruçu”, “Caraguatá” e “Santa Maria”, próximo à Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande<sup>173</sup>, região contestada por Santa Catarina e Paraná. A localização geográfica é delimitada, em múltiplas passagens, em uma delas, através da voz de Juca Tavares:

— Será injusta uma causa que têm como defensor esses varões ilustres? Não, não pode ser! É uma causa justa e santa. Eu mesmo, meus amigos, deixei de ser promotor público de Canoinhas para lutar pelos nossos direitos. Abandonei tudo, para dedicar-me, exclusivamente, à nossa causa. A fronteira de Santa Catarina devia estender-se, pelo direito, até os Campos de Palmas. No entanto, aquele município não é nosso, e sim do Paraná. E o nosso

---

<sup>169</sup> SASSI, 2000, p. 14.

<sup>170</sup> SASSI, 2000, p. 56.

<sup>171</sup> SASSI, 2000, p. 78.

<sup>172</sup> SASSI, 2000, p. 99.

<sup>173</sup> SASSI, 2000, p. 20.

adversário, que não se contenta nunca, ainda quer que o seu território alcance o município de Lages inteiro, quase lá nos limites do Rio Grande do Sul. É um trato de terras com mais de quarenta mil quilômetros quadrados em litígio. Este Contestado é um país, um mundo...<sup>174</sup>

O espaço geográfico delimitado no romance é o mesmo anunciado nos relatórios de guerra e nos textos históricos.

Pelas cercanias dos limites contestados, pelos Campos dos Curitibanos em fora, nos Campos do Corisco e do Guarda Mor, no município dos Campos Novos, nas Perdizes Grandes e nas Perdizinhas, onde se ergueram os Taquaruçu e os Caragoatás, nas ermas terras catarinense; pelo Timbó abaixo e acima, nas Canoinhas, a vila cobiçada, e nos seus arredores, nas proximidades de Rio Negro, a bela cidade contestada pela metade, em Papanduva, em Itaiópolis, em tudo, houve mutação abrupta.<sup>175</sup>

Nos relatos históricos são inseridos, para localizar a região contestada, os mapas que atendem às estratégias militares e demarcam o território a ser percorrido ou ainda a percorrer no combate aos jagunços da região, mapas estes recuperados dos relatórios de guerra. O mapa da figura 1, a seguir apresentado, contido no relatório de guerra de Herculano Teixeira D'Assumpção e mapa da figura 2, do relatório de guerra de Setembrino de Carvalho, são apropriados em múltiplos relatos históricos e, dentre eles,

---

<sup>174</sup> SASSI, 2000, p. 19.

<sup>175</sup> PEIXOTO, 1995, p. 45.



*Messianismo e conflito social*, de Maurício Vinhas Queiroz. Os mapas possibilitam aos historiadores posicionarem-se como narradores oniscientes da história, não participam dos fatos, mas como conhecedores e detentores do conhecimento histórico, nutrem os seus relatos com a cartografia e estabelecem um diálogo com os textos que os antecederam.

### **Figura 01**





No romance, o espaço geográfico e o tempo em que os fatos ocorrem são os mesmos que nos relatos históricos. O ano de 1912 dá início à narrativa do romance, que se apresenta, à semelhança de um relato histórico, de forma linear. Um leitor menos atento às questões da ficção pensará que é a “*recuperação*” dos fatos históricos da Guerra do Contestado, com isso entendendo que o narrador não faça digressões e projeções na narrativa para marcar o tempo:

E o mundo havia durado mais de mil anos, como Jesus dissera e Pedro escrevera. Perto estava de completar dois mil. Em 1912 já se estava agora, mas a dois mil o mundo não chegaria nunca. O mundo estava prestes a se acabar, porque os sinais previstos pelos monges começavam a aparecer: revoluções, guerras, pestes e invenções do diabo, como o trem de ferro. E desta vez o mundo ia se acabar em fogo, porque da primeira se acabara em água. Fogo viria dos céus, para liquidar com a humanidade, os bichos, as plantas e a terra.<sup>177</sup>

Em outra seqüência, não mais na voz do narrador, mas do monge José Maria, é marcado o tempo da narrativa: “Foi em 1889 que mandaram embora o nosso Imperador. Tudo virou numa anarquia medonha, sem respeito e sem lei. Agora estamos na era de 1912... faz vinte e três anos que a República está mandando”.<sup>178</sup> Para delimitar o tempo final do romance, assim como o final das contendas religiosas e de limites entre os estados, o narrador intercala a sua voz entre a das personagens:

---

<sup>177</sup> SASSI, 2000, p. 17.

<sup>178</sup> SASSI, 2000, p. 32.

A notícia correu pelo acampamento, alegrando a soldadesca. Emissários dos *fanáticos* haviam proposto a rendição, em breve a luta estaria terminada, e todos poderiam regressar para as suas casas. Houve começo de festa entre os soldados. / Confirmada a notícia, a rendição aceita, começaram a chegar as primeiras levadas de jagunços. Gente aleijada, semimortos de fome, disenteria, tifo e varíola; a maioria velhos, mulheres e crianças. Pelo acampamento desfilou aquele ror de trôpegos, macilentos e esfomeados – o saldo de quatro anos de guerra.<sup>179</sup>

Em datas e fatos importantes, relacionados com o Contestado, o historiador Eduardo José Afonso apresenta as principais ocorrências entre os anos de 1893 a 1923. Destaca-se, a seguir, os anos de 1912, 1915 e 1916.

## 1912

Aparece em Campos Novos o “monge” José Maria.

*Agosto*: 6, as festas do Senhor Bom Jesus atraem a Taquaruçu muitos sertanejos, desempregados e famílias expulsas de suas terras; lá encontram o “monge” José Maria e formam o primeiro arraial.

*Outubro*: ameaçados pelas autoridades catarinenses e pelo coronel Francisco de Albuquerque, José Maria e seus seguidores são expulsos do local e vão fixar morada no Irani, área contestada sob controle paranaense.

*Novembro*: 22, tropas da polícia militar paranaense atacam o reduto do Irani, onde morrem o “monge” e o comandante das tropas, coronel João Gualberto.

---

<sup>179</sup> SASSI, 2000, p. 152.

## 1915

Entre janeiro e março, depois de muita luta, é destruído o reduto principal de Santa Maria.

*Outubro:* Adeodato escapa da destruição do reduto de Pedras Brancas.

*Dezembro:* Adeodato foge e permanece escondido na mata.

## 1916

*Outubro:* Adeodato é preso e condenado a trinta anos de prisão. Assina-se o acordo entre Paraná e Santa Catarina, estabelecendo os limites entre os dois Estados. O acordo foi assinado em Campos do Irani, que se tornou em 1934 o município de Concórdia.<sup>180</sup>

É dentro deste espaço que o narrador apresenta a narrativa, interpretando as personagens, as fotografias, os mapas, os relatos militares, as notícias de jornais e os textos históricos. E desses estilhaços se compõe o romance *Geração do Deserto*, ora por citações de textos históricos ora por relatos de guerra ou notícias de jornais publicados na época em que os fatos aconteceram, afirmando ou alterando o seu sentido.

A intertextualidade histórica do romance *Geração do Deserto*, segundo Sachet<sup>181</sup>, poderia ter vindo da obra *A Campanha do Contestado*, de Oswaldo

---

<sup>180</sup> AFONSO, 1994, p. 39.

<sup>181</sup> SACHET, 2000, p. 97.

Rodrigues Cabral, a quem Sassi dedica o romance. O relato histórico de Cabral apresenta o capítulo “A campanha do Contestado”, dividido em subtítulos, “Do Irani a Taquaruçu do Bom Sucesso” e “De Caragoatá a Santa Maria”; Sassi seleciona um dos fragmentos históricos para recriar no romance, apresentando-o em quatro partes “Irani”, “Taquaruçu”, “Caragoatá” e “Santa Maria”. As localidades que são apresentadas no texto histórico de Cabral servem de título e espaço geográfico para o romance de Sassi.

Identificar os estilhaços da bala disparada na Região do Contestado, via romance, é uma possibilidade de tornar explícito o que ele contém na sua estrutura lógica coletiva, isto é, um processo de construção literária produzida na coletividade e não um texto discursivo simplesmente produzido de modo individual, na imaginação do autor, como uma soma confusa e de misteriosas influências, mas um trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado num texto centralizador, que detém o comando de sentido, tornando-se único em sua qualidade enunciativa, pressuposto firmado nas idéias de Bakhtin, de que o texto é uma unidade “individual, único e irreprodutível, é nisso que reside seu sentido (seu desígnio, aquele para o qual foi criado)”<sup>182</sup>, continua o mesmo autor, é “com isso que ele remete à verdade, ao verídico, ao bem, à beleza, à história”<sup>183</sup>. Na verdade, é um texto que se alimenta de outro texto, e torna-se único na sua nova enunciação. Esse procedimento renova a capacidade de recriação do já estabelecido e não deixa que a poeira do tempo encubra os fatos.

---

<sup>182</sup> BAKHTIN, 1992, p. 331.

<sup>183</sup> BAKHTIN, 1992, p. 331.



A obra ficcional de Sassi, ao se apropriar de fatos históricos, mais precisamente fundamentados no tema da Guerra do Contestado, assevera um novo sentido a essa temática histórica, a qual se constitui em um dos episódios mais disputados tanto pela historiografia oficial, quando pela literatura. O romance levanta o véu que encobre a tragédia ocorrida na Região do Contestado, “devido ao desrespeito radical com que foram tratados os caboclos, não simplesmente fanatizados pelo misticismo, mas expulsos da terra que ocupavam”<sup>184</sup>. A obra é uma oportunidade de interpretar retrospectivamente o passado da região sul do Brasil — Santa Catarina e Paraná —, como prospectivamente, a partir do presente, rastreia e avalia os fatos na perspectiva democrática sob o enfoque não oficial, considerando que não se conseguirá recuperar o que realmente ocorreu no período histórico, mas ressalta a condição humana daqueles que não consolidaram a sua voz.

Uma das diferenças existentes entre o texto de história e o literário é que o último não tem o objetivo de reproduzir o universo na sua estrita verdade histórico-social e não pretende fornecer a confirmação de um saber que pode ser adquirido através de pesquisa histórica. A obra literária trabalha com o imaginário e ela não tem como objetivo primeiro, reproduzir o que já está posto. O romancista, quando se apoia nos fatos históricos, procura suscitar as representações a partir do seu período histórico; ele irá buscar no passado aquilo que ainda não foi dito, aquilo que é possível dele depreender, ou que está reprimido ou ainda latente na sociedade. Se a história objetiva relatar, com o máximo de fidelidade possível o que aconteceu ou está acontecendo, a literatura não precisa restringir-se aos fatos ditos históricos;

---

<sup>184</sup> JUNKES, 1990, p. 80.



ela pode narrar o que aconteceu ou nunca aconteceu, está acontecendo ou poderia ter acontecido. A história factual, enquanto relato dos acontecimentos históricos, não se esgota em si mesma; e é do não esgotamento que a literatura extrai a cultura, os modos de produção, os costumes, a história dos excluídos e dos detentores do poder; é, também não esgotamento da história que Sassi procura extrair a cultura, os modos de produção, as discussões em relação ao poder estabelecido na Região Contestada, apresentando a visão de uma parcela dos excluídos pela história oficial, possibilitando ao narratário/leitor do romance encontrar uma forma de vislumbrar o que estava ocorrendo ou ocorreu na época. Dentre os excluídos pelo poder, encontram-se os sertanejos. Em uma seqüência do romance, o narrador se pronuncia sobre as injustiças relacionadas aos sertanejos:

Nada adiantavam porém, ao povo do Contestado, os discursos de Juca Tavares. Ele não tinha poderes para impedir as correrias das forças policiais, as perseguições e os abusos. Somente um homem, ou melhor, um santo, seria capaz de dar juízo aos litigantes e terminar com a disputa: São João Maria de Agostinho. Por isso o povo esperava o seu regresso. / Mas não só os injustiçados na questão dos limites clamavam pela volta do monge. Também necessitavam dele os que haviam sido expulsos das suas terras, quando foi iniciada a construção da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande. Causava espanto, principalmente, a enorme concessão de terras que o Governo fizera à Companhia: / — Mas isso não pode ser! É um mundão de terra que não acaba mais! Vejam só: quinze quilômetros de um lado dos trilhos, quinze quilômetros do outro... O que é que vão fazer com tanta terra, meu Deus do céu? E terra da gente, ainda por cima! Será que eu vou ter que sair daqui?<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> SASSI, 2000, p. 20.

A literatura, enquanto arte, não tem como objetivo reproduzir a história ou elaborar um tratado sociológico, psicológico ou filosófico. Mesmo assim, pode recriar essas dimensões ou servir-se dos seus enfoques como material para a criação literária. A literatura utiliza-se de todos os recursos para a criação artística, consciente de que esta é produzida em um contexto histórico e geográfico presente, e o escritor/autor utiliza-se de sua visão de mundo, resultante da sua inserção nesse contexto, para a elaboração de sua obra literária.

Dentre os múltiplos aspectos que permeiam a literatura podem-se destacar os ideológicos. Mas o que é ideologia? Pode-se entender como um conjunto de valores, concepções morais, sociais e metafísicas do homem e do mundo, um conjunto de idéias e de juízos de valor, implícitos ou explícitos e genericamente organizados, que servem para descrever, explicar, interpretar ou justificar a situação de um grupo social ou de uma coletividade. Partindo destes pressupostos, Sassi, sendo um homem de seu tempo, de seu contexto histórico e social, não poderia deixar de participar dos problemas sociais e ideológicos que permeavam o período pré-golpe de estado de 1964 no Brasil. A participação de Sassi poderia ser de neutralidade ou de colaborador da ordem imposta; ou de contestação e indignação diante dos fatos praticados pelo poder estabelecido, pela sociedade burguesa que conduziu os militares ao poder, para, com isso, legitimar suas práticas, mas opta em representar a Guerra do Contestado na perspectiva dos sertanejos, não legitimando os primeiros textos que representavam os fatos. Esse posicionamento, no período histórico em que o autor se encontrava, colabora para o desencadeamento de

---

uma crise existencial. Em entrevista a Ricciardi, Sassi apresenta as suas crises e o momento em que resolveu parar de escrever, justamente no ano do golpe militar e que publica o romance *Geração do Deserto*:

Lutei contra muitas crises, da mais variada importância, duração e ordem. As crises afetivas, quando a gente se julga só no mundo, são difíceis de vencer. As piores de todas são as crises político-financeiras, pois elas concorrem para o agravamento de todas as outras. Em 1964, data do último golpe militar no País, quando o trabalho e a liberdade passaram a ser considerados mais insignificantes do que as latas de lixo, eu resolvi deixar de escrever e de fumar. Foi a maior crise que enfrentei: durou quase dezesseis anos. Enquanto ela durou eu não quis saber de escritores ou leitores, nem de livros, idéias ou personagens, nem de nada que se ligasse à arte e à literatura.<sup>186</sup>

Dentre os elementos constitutivos do texto, a linguagem possibilita a análise ideológica das personagens e do narrador. A linguagem, entendida não somente como um instrumento de comunicação, de transmissão de informações ou como suporte para a narrativa, mas como interação entre as personagens, o texto e o narratário. É uma forma de exteriorização das idéias e de atuar na ação social. Pensando sob esta forma, é lugar de conflito, de confrontos ideológicos, que se estabelecem entre as personagens da narrativa e entre o texto e o leitor. A relação estabelecida entre as personagens e a linguagem não pode ser dissociada. As personagens dos mundos narrados são marcadas com uma linguagem própria.

---

<sup>186</sup> SASSI apud. RICCIARDI, 2002, p. 11.

... a linguagem como interação social, em que o Outro desempenha papel fundamental na constituição do significado, integra todo ato de comunicação individual num contexto mais amplo, revelando as relações intrínsecas entre o lingüístico e o social. O percurso que o indivíduo faz da elaboração mental do conteúdo a ser expresso à objetivação externa - à enunciação - desse conteúdo, é orientada socialmente, buscando adaptar-se ao contexto imediato do ato da fala e, sobretudo, a interlocutores concretos.<sup>187</sup>

A narrativa apresentada por Sassi se desprende das páginas do romance e salta para o ambiente de leitura com facilidade. É um texto que dá voz a uma parcela da população marginalizada, que não teve voz, e que a sociedade preferiu ignorar. No romance, as personagens dos sertanejos agarram-se à fé no monge para solucionar os problemas existenciais ou sociais, considerando que o poder estabelecido os ignora:

O povo, a um tempo sofredor e esperançoso, aguardava a volta do santo monge do sertão: / Afirmavam: / — Duas vezes ele andou pelo mundo. Disse que voltava, da primeira vez. Voltou. Quando se foi, da segunda vez, disse que voltaria de novo. Vai voltar! Do jeito que anda esta vida da gente, só mesmo São João Maria de Agostinho pra consertar. / — Só ele! Meu pai se lembra quando ele foi pro morro do Taió. Prometeu que voltava, quando cumprisse a penitência. Deve estar quase no fim... / Tomara que ele volte logo! A gente precisa dele!<sup>188</sup>

Os monges eram a única saída para os problemas, na visão dos sertanejos abandonados no interior do estado de Santa Catarina e Paraná. Mas

---

<sup>187</sup> BRANDÃO, 1995, p. 10.

<sup>188</sup> SASSI, 2000, p. 18.

não é só a voz dos sertanejos que se desprende das páginas do romance, mas também a voz do poder estabelecido. Quando da morte de um dos sertanejos, Boca Rica, e da extração de seus dentes por outro sertanejo, o Doquinha, a narrativa permite a enunciação da voz dos militares:

O tiro atraía os soldados, que agora se aproximavam. Doquinha, apressadamente, voltou a trepar no pinheiro. Os ramos da árvore ainda farfalhavam, quando os soldados chegaram. / — Ali! Ali no pinheiro. / A bala pegou-o de raspão, no crânio. Doquinha veio ao solo, com um baque surdo, e perdeu os sentidos. / O tenente, admirado, bateu nas costas do homem que atirara. / — Mas olhem só o cabo! Meus parabéns. Meio cego, meio surdo... e mesmo assim... Viram só? Sim, senhor, cabo Gabriel, esse tiro foi dos bons. / Esse aqui tá morto — disseram os soldados, depois de examinarem o corpo de Boca Rica. / — E este aqui também — disse o cabo, sem notar a leve respiração de Doquinha, impressionado apenas pela queda e pelo sangue que escorria da cabeça do jagunço. / — Passe uma revista nesse *fanático* — ordenou o tenente. O cabo foi retirando os poucos pertences: o facão atravessado à cinta, o revólver, os apetrechos de fumar, pedaços de cordéis, o patuá no pescoço. E depois, esgaravatando os bolsos, encontrou aqueles objetos estranhos, que brilhavam. Examinou-os, nas palmas das mãos, aproximando-os dos olhos. Por fim, reconhecendo pedaços de ouro e restos de gengivas sangrentas, deu um grito, atirando tudo para longe e limpando as mãos na túnica. / — O que foi — indagou o tenente. / O cabo contou. Os outros soldados chamaram-no de burro. Ouro não se joga fora. / O tenente, voltando a examinar o cadáver de Boca Rica, observou: / — Ah, já entendi. Esse aqui tá com a boca sangrando. Vejam só: esse sabido pegou os dentes do outro. E depois dizem que esses caboclos são burros. Burro é o cabo, que atirou fora

---

uma fortuna. Vamos procurar. / Em vão foi a busca, os soldados nada encontraram. Fez-se noite. Eles foram embora.<sup>189</sup>

Como toda moeda possui dois lados, não com isso entendendo-os com o mesmo simbolismo, o romance, no seu entrelaçamento, aborda duas formas de apresentar a linguagem, quais sejam: a do grupo posicionado como conservador e a do grupo dos sertanejos que lutam para reconquistar seu espaço de terra e uma condição melhor para viver e trabalhar.

A tendência conservadora e opressiva está marcada pela linguagem apresentada pelos Aparelhos Ideológicos do Estado ou daqueles que sustentam o poder, como, por exemplo, os militares; ou pela voz dos que são objetos da exploração, no caso os sertanejos. O romance permite que estas duas vozes se manifestem, mas é o seu narrador que amplifica a voz dos oprimidos e, a partir deles, são apresentados os fatos, como ocorre na parte denominada de Caraguatá:

Fracassou o ataque em massa que os soldados pretendiam desfechar contra Caraguatá. Prevenidos a tempo, pela sua rede de bombeiros, os jagunços abandonaram o reduto e refugiaram-se nos arraiais vizinhos. Enquanto alguns poucos ficaram no aldeamento, procurando defendê-lo, outros saíram para as matas, onde emboscaram, e de atacados passaram a atacantes. Das copas das árvores os *fanáticos* atiravam contra as tropas, e as baixas não tinham conta. Não afeita àquele sistema de guerrilhas, sem saber contra quem atirar, pois o inimigo a maior parte do tempo se conservava invisível, a força resolveu

---

<sup>189</sup> SASSI, 2000, p. 125.

recuar. Os caboclos acompanharam a retirada, até bem perto da vila de Curitibanos.<sup>190</sup>

O mesmo fato relatado pelo narrador do romance foi apresentado pelo historiador com outra conotação:

A situação da expedição a Caragoatá, assim, tornou-se, naquela altura dos acontecimentos, desesperadora e a descrição do combate é simplesmente aterradora. / As tropas viram-se cercadas pelo fogo que partia de todos os lados, não escapando sequer o hospital de sangue. Depois de seis horas de combate, sofrendo revezes continuados, apesar da valentia dos oficiais e heróica disposição da tropa, esta viu-se obrigada a fazer uma retirada, sem ter podido entrar no reduto. O choque custou às forças regulares 28 mortos e 21 feridos — e a retirada foi feita sob o incessante fogo dos jagunços, que as perseguiram de perto. / A expedição fora derrotada...<sup>191</sup>

O narrador dos fatos históricos realça os feitos dos militares que, mesmo sendo vencidos pelos sertanejos, buscam realçar a valentia dos oficiais e a heróica disposição da tropa. Os oficiais são valentes e as tropas apenas demonstram disposição: é a visão do poder estabelecido, não só perante os sertanejos, mas também em relação aos próprios militares.

Toda moeda tem dois lados, mas, na borda, esses dois lados se interligam para formar um terceiro lado, que pode pertencer a ambos os discursos, que é a linguagem pretensiosamente neutra, como no caso do narrador histórico: “Assim como o nosso propósito não é fazer o relato das

---

<sup>190</sup> SASSI, 2000, p. 95-96.

<sup>191</sup> CABRAL, 1979, p. 236.

operações militares verificadas no Contestado, por ocasião da sublevação dos fanáticos, também não o é o de alinhar as atrocidades ali cometidas durante a campanha”<sup>192</sup>. A suposta neutralidade legitima o poder estabelecido.

Ao recriar a Guerra do Contestado, Sassi apresenta-se como mais um produtor de sentidos literários. Juntamente com o historiador, assume o compromisso de pensar a sua terra e revisar a documentação histórica, contribuindo, através da criação de personagens ou recriando os fatos históricos, para a decifração dos fatos, reinventando o espaço sócio-político cultural no plano da criação literária.

Dessa forma, enquanto a história se preocupa em resgatar os próprios fatos, com suas causas e conseqüências, a literatura, através de Sassi, alimenta-se do fato histórico, que é a Guerra do Contestado, e veste-o com uma roupagem diversa, a partir do seu descortinamento, permitindo que a voz dos que perambulavam pelo deserto, na procura da terra prometida, fosse entoada. De modo especial, conota uma dimensão humana, relacionada com as personagens que se deslocavam pelo deserto na procura de um espaço para plantarem os seus sonhos.

A linha divisória entre o tema da Guerra do Contestado retratado no texto histórico e os mesmos episódios recriados nos textos ficcionais se encontra no sentido dado pela interface do leitor, posto que cada novo texto é construído a partir de antigos estilhaços, os quais estão na memória do leitor e, ambos os textos, são oriundos da mesma bala disparada que permitem

---

<sup>192</sup> CABRAL, 1979, p. 233.



estudos comparados. Desta forma, a literatura se institui em um vasto sistema de trocas com a história, a psicologia, a antropologia, a geografia e com a própria literatura. O texto é muito mais a (re)escritura de outros textos do que o texto escrito na originalidade. Partindo dessa visão, o narrador de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, revela que as “idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.”<sup>193</sup>

O conceito de história, segundo se depreende no romance de Sassi, desmistifica a exemplaridade, o esforço e o heroísmo das forças militares. Tome-se como exemplo o relato do episódio histórico em que as forças militares do exército do Paraná avançam contra os fanáticos no reduto de Irani. Assim se posiciona um dos textos históricos em relação à batalha travada entre o coronel João Gualberto e o monge José Maria:

A luta foi cruenta. Perdas sensíveis verificaram-se, de lado a lado. Mas a força atacante, em menor número viu-se na contingência de recuar. Foi cercada e posteriormente aniquilada na sua quase totalidade. Quem não pôde fugir, morreu, ou ficou no campo de luta, ferido.

O Monge, reconhecido pelo seu barrete de pêlo de tigre, foi atingido e também pereceu na refrega. João Gualberto bravamente lutou até o derradeiro momento. Ferido, viu-se cercado por um grupo de sertanejos. Quase exangue, caiu, sem forças para resistir, junto a uma árvore. Mesmo

---

<sup>193</sup> MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 993.

assim, não o pouparam. E recebeu o golpe de misericórdia...<sup>194</sup>

O texto romanceado aproveita o mesmo relato para apresentar, de forma ficcional, com alguns pontos divergentes, o fato histórico:

E, então, foi o pânico. Os soldados da cavalaria, amedrontados, fugiram. Fugiram os que puderam. Os outros — a maioria — caíram sob as lanças dos jagunços. Os milicianos, também apavorados, atiraram fora as armas e, desesperados, que nem loucos, precipitaram-se no itaimbé. Outros se atolaram no pantanal, onde os jagunços iam caçá-los a tiros ou sangrá-los a facão. / A ordenança de João Gualberto montou no cavalo do chefe e abandonou-o, levando também a espada do coronel. João Gualberto, tomando o fuzil de um soldado morto, em vão procurava organizar a defesa e cobrir a retirada. A munição se acabando, jogou fora a arma inútil, sacou do revólver e continuou a atirar. Foi o momento em que ele se deparou com José Maria, bem visível, por causa do seu gorro de peles. Os dois chefes se encontraram cara a cara, e a espada do monge atingiu o coronel na cabeça, com um pranchaço forte. Os joelhos fraquejando, João Gualberto caiu. / — Tu me mata, desgraçado, mas tu vai também! / E João Gualberto desfechou dois tiros, acertando no peito do monge. E o coronel ia levantar-se, quando Coco, saltando em socorro de José Maria, prostrou-o novamente. João Gualberto vencido, os jagunços retalharam-no a facão.<sup>195</sup>

Ambos os relatos têm a sua dose de ficcionalidade, nem o narrador do fato histórico estava presente para relatar o fato, nem o narrador ficcional e,

---

<sup>194</sup> CABRAL, 1979, p. 210-211.

<sup>195</sup> SASSI, 2000, p. 53.

mesmo que estivessem, seria um fragmento do fato. Com qual dos dois estaria a verdade? O narrador histórico enaltece a honra do coronel herói, apresentando-o como um militar que luta bravamente até o derradeiro momento para defender a pátria e o exército, do qual faz parte; o narrador do romance apresenta o coronel com uma arma de fogo e o monge com uma arma branca, mas é essa que atinge o coronel e, esse, mesmo caído, desfecha dois tiros certos no monge que cai desfalecido. A aura que recai na figura do Coronel é retirada no texto ficcional. É um mesmo fato apresentado no romance e na história, mas com carga ideológica distinta.

*Geração do Deserto* investe na relação entre o ficcional e o histórico. Constrói um painel narrativo, a partir de pequenos blocos, ora de cunho estritamente ficcional mas com um fundo histórico; em outros o fundo histórico passa ao primeiro plano da ficcionalidade, tornando-se quase um documento historiográfico. O narrador ponteia, em toda estrutura do romance, fatos históricos e crenças que permeavam o período e espaço geográfico, considerando a memória coletiva da população e os fatos relatados nos textos escritos. João Maria, José Maria, Adeodato, Dom Rocha Alves, Elias de Moraes, Eusébio, Chico Alonso, Venuto Baiano, Aleixo Gonçalves, entre outros, são personagens que integram tanto o texto histórico como o texto ficcional de Sassi. São personagens que, no romance, conservam seus nomes históricos, no tratamento ficcional, o que denuncia a individualidade de cada personagem, revelando os interesses pessoais que as fazem agir em função do grupo, pois o inimigo é comum. Gasparino Melo, a mulher e o bando de filhos, entre as muitas personagens, era dono de uma pequena serraria. Após a instalação da maquinaria da *Lumber*, com seus engenhos hidráulicos

estrangeiros, que passaram a beneficiar madeira em maior quantidade, os pinheiros a escassear — a *Lumber* se apossava de todos — e a pagar mais para os funcionários, Gasparino também procura o monge por motivos particulares e coletivos, especialmente por encontrar-se desapropriado do seu trabalho. Procura o monge na esperança de conseguir trabalho, acreditando em novas terras, que os pinheiros ainda não tinham donos, nem havia máquinas da Europa. Coletivamente, o monge significa a segurança, a esperança de tempos melhores para todos. O narrador recria a mentalidade dos caboclos, seus hábitos, crenças e atividades, congrega variadas vozes para melhor se aproximar do evento em reconstituição. Assim, todas as personagens são responsáveis pela ampla visão da Guerra do Contestado e da Região Contestado, permitindo outras inferências dos fatos ocorridos, suas personagens e da região.

Manoel Alves de Assumpção Rocha, ou Dom Rocha Alves, é personagem ficcional e histórico ao mesmo tempo.

Manoel Alves de Assumpção Rocha, um dos mais antigos proprietários nos planaltos embruteceados da Serra do Caçador, havia sido escolhido para imperar na tal monarquia, como escolheriam outro qualquer inconsciente. / Excessivamente ignorante, ele tinha a ventura de ser um dos mais populares habitantes do agora afamado vale de Santa Maria – o ‘quartel general’ que foi escolhido debaixo da estratégia inata dos bandoleiros.

Nos relatos históricos, ele é apresentado como personagem real, e os fatos que o cercam são controversos, como, por exemplo, o manifesto expresso, supostamente, por ele.

Em Curitiba, em Porto Alegre e em São Paulo e até na Capital da República, o interessante manifesto revolucionário teve o galhofeiro agasalho da imprensa.

Ei-lo ainda transcrito aqui.

*Carta aberta à Nação<sup>196</sup> – Eu D. Manoel Alves de Assumpção Rocha, aclamado imperador constitucional da Monarquia Sul Brasileira, em 1 de agosto do corrente ano, com sede no reducto de Taquaruçu, do Bom Sucesso, convido a nação para lutar para o completo extermínio do decaído governo republicano, que durante 26 anos infelicitava esta pobre terra, trazendo o descrédito, a bancarrota, a corrupção dos homens e, finalmente, o desmembramento da pátria comum (...) De 1 de setembro em diante entrará em vigor a lei marcial aos inimigos da Monarquia.*

*Viva a Monarquia Sul Brasileira!*

*Deus guarde e vele pela Monarquia!*

*Reduto de Taquaruçu do Bom Sucesso, em 5 de agosto de 1914. O Imperador Constitucional da Monarquia Sul Brasileira. D. Manoel Alves de Assumpção Rocha.<sup>197</sup>*

Em relatório de guerra, publicado em 1917, por Herculano Teixeira d'Assumpção, o manifesto é posto em dúvida, mas a história do manifesto passa a ser construída a partir de tais relatos.

---

<sup>196</sup> A carta é apresentada na íntegra como anexo.

<sup>197</sup> PEIXOTO, 1995, p. 46-48.

Caraguatá pertencia do domínio do velho fazendeiro Manoel Alves de Assumpção Rocha, rico proprietário de terras em Pardizes Grandes, povoado por ele fundado, bem como de outras à margem direita do riacho Tigre, onde ele tinha sua fazenda, e, ainda, nas chapadas da Serra do Caçador, a N. E. de Perdizes. A sua fazenda do Tigre fica em frente a um largo caminho, que vai desembocar na chamada *estrada geral de Santa Maria*, no meio da mata do mesmo nome, e, por isso denominado *estrada do Rocha Alves*. Esse fazendeiro foi, em 1914, proclamado imperador da monarquia dos fanáticos, em Taquaruçu, e veio a falecer no reduto de Santa Maria, em fins do referido ano, vitimado pelo tifo. Imputa-se a esse homem a feitura de um bem lançado manifesto político, com um programa de governo. As minhas investigações sobre a autoria de tal documento não me permitem asseverar que ele tenha partido de algum reduto. Não transcrevo neste trabalho porque o seu valor documental perdeu de importância depois das dúvidas sugeridas a respeito da sua origem.<sup>198</sup>

Agora, não mais nos relatos de guerra, mas em texto histórico produzido na academia universitária por Maurício Vinhas de Queiroz, a questão toma vulto.

Torna-se interessante observar que até hoje existem autores que acreditam que José Maria tenha realmente agido desta forma e até coroado como *Imperador* o velho fazendeiro Manoel Alves de Assumpção Rocha, o Rocha Alves. Tal não encontra confirmação em testemunha alguma que tenha estado presente. Inclusive entre os militares que mais tarde foram enviados ao Contestado, não predominou essa versão. Demerval Peixoto não a aceita.

---

<sup>198</sup> ASSUMPÇÃO, 1917, p. 262-263.

.....

Na verdade, é muito plausível que Rocha Alves e mesmo outros tenham sido coroados sem que isto represente, de forma alguma, a proclamação da Monarquia.<sup>199</sup>

Os estilhaços textuais colaboram para que Sassi, através do narrador do romance, apresente ficcionalmente a sua versão:

Tavares convocou Elias para uma reunião dos chefes. Encontraram-se, no reduto de Aleixo Gonçalves, os mandões do movimento: o próprio Aleixo, Bonifácio Papudo, Tavares e Elias de Moraes. / Juca Tavares expôs o plano: / Nós vamos lançar um manifesto monárquico e precisamos escolher um imperador para esse povo. Vocês têm alguma sugestão? / Aleixo Gonçalves sugeriu o nome de um conhecido seu, fazendeiro ali perto, de muito prestígio entre os caboclos: Manuel Alves de Assunção Rocha. / — Tem o porte assim do seu Elias... até que os dois são bastante parecidos. E tem barba comprida e branca: a figura exata de D. Pedro II. Acho que serve. / Elias aprovou a escolha. Rocha Alves, como era mais conhecido o futuro imperador dos jagunços, tinha ainda duas qualidades que os chefes muito apreciaram: era bondoso e simplório. / O Imperador do sertão foi coroado entre festa, churrasco gordo e foguetório. Como primeiro encargo, recebeu D. Rocha Alves a incumbência de fundar, no lugar chamado Caraguatá, um novo reduto. Cumpru-a.

.....

---

<sup>199</sup> QUEIROZ, 1981, p. 88.

Dom Rocha Alves, há mais de um mês de cama, vitimado pelo tifo, morreu, afinal. Sepultaram-no às pressas, sem coroa e sem manto de púrpura. Nem mesmo uma cruz foi posta em sua sepultura, não houve tempo de cortá-la e colocá-la, para ficar marcado o túmulo do Imperador dos jagunços. Elias de Moraes, doente e exausto, à noite, à luz do candeeiro, registrou: ‘Foi-se o nosso Imperador.’<sup>200</sup>

Os estilhaços textuais que cercam a personagem histórica de Rocha Alves são múltiplos e, Sassi recria o a sua personagem a partir daqueles. O narrador não deixa de considerar os estilhaços históricos quanto à posição de prestígio que Rocha Alves dispunha junto à população, quanto aos locais em que ele residia, bem como o local de sua morte e a doença de que foi acometido. Os relatos ficcionais que cercam Rocha Alves estão marcados pelos estilhaços históricos e, ficcionalmente, o narrador soluciona a dúvida da história quanto ao coroamento de Rocha Alves pelo monge José Maria. A saída encontrada pelo narrador ficcional é não nominar quem o coroou, e, neste momento, é o leitor, no presente, que determina quem executa tal ato. O narrador ficcional não só (re)cria os fatos históricos mas também apropria-se de personagens históricas para, a partir delas, incorporar outras personagens que não estão nos relatos históricos, como é o caso da velha Zeferina Papuda e o seu filho Nenê.

Na parte do romance denominada de “Irani”, após se espalhar a notícia pelas cidades, vilas e pelo campo, de que o monge havia aparecido no Espenilho<sup>201</sup>, um grande número de fanáticos dirigiu-se para lá, entre eles

---

<sup>200</sup> SASSI, 2000, p. 60-61 / 156-157.

<sup>201</sup> SASSI, 2000, p. 22.



Zeferina Papuda e Nenê, mãe e filho. Eles catavam pedaços de quartzo e acreditavam que fossem diamante ou rubi. Chegando ao reduto, ofereceram as tais pedras à população, que achava graça em tais quinquilharias. Em pouco tempo, os dois eram as figuras mais populares no reduto. A mãe sempre protegendo o filho: “— Coitadinho do meu Nenê — dizia a velha, acariciando a cabeça do filho. — Mexem com ele, porque o pobrezinho é meio fraco da idéia. Foi o único filho que ficou comigo, depois que o meu falecido morreu.”<sup>202</sup> Um dia, Nenê chega à sua mãe e pede para se casar com a filha de Dom Rocha Alves, após ter visto ela tomando banho nuazinha; jamais imaginara que as roupas tantos encantos escondessem.<sup>203</sup> A mãe, para agradar o filho, concordou com ele, e dirigiram-se ao Imperador:

Rocha Alves, a princípio, ficou zangado. Depois riu-se com vontade e resolveu levar tudo na brincadeira. Chamou os amigos para contar a notícia: / — Olhem aqui, gentes, quem quer casar com a minha filha. Olhem aqui. / Riram os amigos do Imperador, riram Zeferina e Nenê. Bom sinal, achou a velha. Se D. Rocha ria era porque não desaprovava. / O Imperador, chamando Nenê para junto de si, bateu-lhe nas costas e disse: / — Pois meu rapaz, o homem que se casar com a minha filha tem que ser valente, tem que trazer de dote vinte orelhas de *peludos*. Você nem arma usa. Por quê? / Zeferina respondeu pelo filho: / — Ele é doente. / — Doente nada! Tivesse eu a saúde e a força que ele tem. Vejam aqui. Olhem os braços dele, parecem troncos de pinheiro — e Rocha Alves apalpou e mostrou aos outros os definhados músculos do rapaz. / Vejam só. Deve ter mais força do que um boi. / Convencida da força, Nenê deixava que o velho a todos o exhibisse e lhe gabasse as qualidades. Zeferina ria,

---

<sup>202</sup> SASSI, 2000, p. 39-40.

<sup>203</sup> SASSI, 200, p. 61.

satisfeita. Rocha Alves continuou: / — Pois tá certo. Não digo que sim ... e também não digo que não. Primeiro você vai provar que tem coragem e valentia. (...) Volte depois, quando tiver juntado vinte orelhas de *peludo*.<sup>204</sup>

Rocha Alves ou Dom Rocha Alves, personagem da história oficial, passa para a história romanceada de Guido Wilmar Sassi como elemento que interage com outras personagens históricas ou de pura ficção e que poderiam ter existido no período histórico. É Dom Rocha Alves personagem histórica estabelecendo relações com as personagens ficcionais de Zeferina Papuda e Nenê.

Outras personagens, criadas exclusivamente para a ficção, circulam no romance. Após o extermínio do reduto de Irani e da morte de José Maria, os sobreviventes dirigem-se para Taquaruçu; é o final da primeira parte do romance. Entre as personagens, exclusivamente ficcionais, estão Liveira e Júlia, Mané Rengo e Luzia, o velho Florêncio, pai de Júlia, personagens ficcionais que estabelecem a esperança em uma nova vida. A morte fica para trás. Nasce Tadeu, “à luz das labaredas, numa noite fria, de chuva”<sup>205</sup>, é o filho de Júlia e Leveira. São essas personagens, eminentemente ficcionais, que costuram o romance entre o ficcional e o histórico, entre a desesperança e a esperança de encontrar a terra prometida, “fato que se repete algumas vezes como garantia que o movimento dos caboclos, em busca da sobrevivência, não se extingue com a morte ou com o término do enfrentamento armado”<sup>206</sup>.

---

<sup>204</sup> SASSI, 2000, p. 62-63.

<sup>205</sup> SASSI, 2000, p. 54.

<sup>206</sup> SACHET, SACHET, 2001, p. 331.

No final de cada derrota, a presença de uma criança é a certeza de que a guerra não está sendo inútil. Depois do Irani e antes de Taquaruçu, nasce o menino Tadeu; depois de Caraguatá e antes do enfrentamento na Serra de Santa Maria, nasce Gracinda, irmã de Tadeu. Entre os feridos e os estropiados de Garaguatá, Mané Rengo e sua mulher recolhem o menino Valentim, ‘o filho que lhes fazia falta’.<sup>207</sup>

As personagens Mané Rengo, Luzia, Valentim — o menino adotado —, Liveira, Júlia, Tadeu e Gracinda, os “Sete Anjos do Apocalipse com as sete taças cheias das últimas desgraças”<sup>208</sup>, não só estabelecem a esperança de uma nova vida, como fazem parte do universo particular dentro do universo coletivo da Guerra do Contestado.

Existirá, assim, na narrativa, uma história geral e coletiva e, de outro lado, uma história particularizada. Na primeira, Sassi projeta a interpretação histórica e sociológica; na segunda, introduzirá a perspectiva humanística com que, afinal, terminara sua obra, num contraste bastante forte em relação aos livros anteriores, se levarmos em conta que, praticamente em todos eles, existe uma visão bastante negativista por parte do escritor, um determinismo histórico através do qual concretiza sua denúncia social, segundo a qual não há solução para a marginalidade sofrida por suas personagens.<sup>209</sup>

A guerra chega ao fim, os fanáticos são derrotados. Os poucos sobreviventes fogem para a mata. Liveira “toma a filha no colo, para

---

<sup>207</sup> SACHET, SACHET, 2001, p. 312.

<sup>208</sup> SACHET apud SOARES, MIGUEL, 1992, p. 101.

<sup>209</sup> HOHLFELDT, 1994, p. 83.

continuar a marcha”<sup>210</sup> e sente o calor queimando o corpo da menina. É o tifo que toma conta da pequena. Sabendo o que significa aquele calor, não larga a menina e nem aceita que outros o ajudem.

De repente Liveira parou, largando a filha ao solo. / Luzia perguntou: / — Cansou, compadre? Me dê ela que eu carrego um pouco. / — Não adianta. / A mulher querendo pegar a menina, Liveira impediu-a: / — Não adianta. Ela tá morta. / Com as próprias mãos o homem cavou a terra. Recusou o auxílio do velho e de Valentim. Sozinho sepultou a filha e depois convidou para seguirem adiante. Os olhos de Júlia estavam secos.<sup>211</sup>

Liveira, após o enterro da filha, resolve lutar junto com os outros fanáticos, mesmo após a insistência de Mané Rengo: “Vamos embora, meu filho. Isto se acabou. A gente deve saber quando uma coisa tá perdida e largar mão de teima. A gente perdeu a guerra.”<sup>212</sup> É na voz de Mané Rengo que o narrador anuncia o final da guerra. Liveira morre lutando; Júlia, ouvindo os tiros, embrenha-se na mata ao encontro do marido morto; os militares, ouvindo seus gritos e o ruído que fazia, identificam-na e matam. Na travessia do rio, Mané Rengo é atingido por uma bala, Valentim o ajuda até chegar à barranca do rio e insiste para que o grupo prossiga a fuga. Mané Rengo fica na barranca do rio, protegendo o grupo que vai ao encontro à terra prometida.

Mané Rengo esperou que os soldados sumissem. Depois, lentamente, começou a subir pela barranca. Progrediu aos

---

<sup>210</sup> SASSI, 2000, 161.

<sup>211</sup> SASSI, 2000, p. 162.

<sup>212</sup> SASSI, 2000, p. 162.

poucos, agarrando-se às pedras e raízes. Lá bem longe, por entre as árvores, ele viu — ou imaginou ter visto — a sua gente em fuga. Quis gritar, pedindo socorro. Palavra nenhuma saiu-lhe da boca, uma golfada de sangue abafando-lhe a voz. Mané Rengo fixou bem aqueles vultos que se afastavam: Luzia, Valentim e Tadeu. Uma família — a sua família. Estavam do outro lado, a salvo. A imagem dos três ele guardou na retina. Depois uma névoa toldou seus olhos. Não viu mais nada. Largou as ramagens e escorregou devagarinho para dentro do rio.<sup>213</sup>

A intertextualidade com a bíblia e a tradição ocidental católica está marcada no romance desde a epígrafe, apresentada a seguir<sup>214</sup>, até a seqüência de número quarenta da última parte.

Porém, quanto a vós, os vossos cadáveres cairão neste deserto. / E vossos filhos pastorearão neste deserto quarenta anos, e levarão sobre si as vossas infidelidades, até que os vossos cadáveres se consumam neste deserto. (NÚMEROS — XIV, 32 e 33)

A construção da história literária do romance *Geração do Deserto* está marcada no presente por três importantes textos que abordam a intertextualidade com a Bíblia. E é do presente que se lê o romance e se constrói a sua história. O primeiro de Celestino Sachet, denominado de “A memória, o mito e a história na Geração do Deserto”, não só apresenta considerações intertextuais com o romance, mas “de um Eu que se prolonga no Outro e de um Me que se enraíza no Mito e na História do Nós”.<sup>215</sup> O

---

<sup>213</sup> SASSI, 2000, p. 167.

<sup>214</sup> SASSI, 2000, p. 11.

<sup>215</sup> SACHET, 1992, p. 85.

ensaio é construído no alicerce de quatro seqüências: “O deserto da Infância”; “O deserto do Mito”; “O deserto da História”; “A desertificação do Deserto”. Em “O deserto da História”, a intertextualidade com a Bíblia se descortina:

Neste novo-último texto na seqüencialização da montagem de um tema catarinense literalmente elaborado, o campo da percepção estética do Autor aprofunda a Região do Contestado e a Religião da Guerra Santa, enquanto universaliza o comportamento dos piás, das páginas anteriores, no corpo e na alma do filho de Zeferina Papuda, livre do deserto da Razão para viver a Utopia da Liberdade.

.....

No cap. 13 de Números, o quarto livro do Pentateuco, o Senhor encaminha doze mensageiros a Israel, para um pré-reconhecimento das qualidades da terra e do povo, enquanto os demais judeus permanecem acampados no deserto. Ao retornarem, quarenta dias passados, os mensageiros elogiam as qualidades da terra visitada, mas temem a organização e a força bélica de seus habitantes, mais forte que a capacidade de ataque do Povo de Deus.

‘A terra, pelo meio da qual passamos a espiar, é terra que devora os seus moradores; e todo o povo que vimos nela, são homens de grande estatura’ (números 13, 32).

A massa se revolta e blasfema contra o Senhor por havê-la tirado do Egito. De nada valendo as interferências de Moisés, Deus Pai lança uma tríplice maldição sobre todos: interdito da Terra Prometida; a morte no deserto e a consumação dos cadáveres; a peregrinação-pelo-peregrinar dos jovens durante 40 anos, ‘segundo os dias que espiastes a terra’ (número 14, 34). / É flagrante a intertextualidade entre o Êxodo-purgação dos judeus e o

caminhar-genocídio da Guerra Santa: os quarenta anos para morrer duram quatro (1912-1916); Moisés é a re-encarnação de São João Maria, o monge que odiava ajuntamentos.

.....

Um sabor da realidade bíblica, do Êxodo judaico e da História da Região do Contestado escorrem do romance desde as primeiras páginas pela memória religiosa do povo que se alimenta da tradição, fincada desde o terminar do século, e da vida pessoal, nas quais estão presentes milagres, profecias, penitências, sacralizações da Natureza, curas ‘pela vassourinha de São João Maria’, dons divinatórios, prenúncios (pragas de gafanhotos, ‘muito pasto e pouco rasto’, burro-de-ferro a atravessar campos com gente dentro, escuridões de fim-de-mundo, gavião de aço roncando pelo céu). E a própria tecnologia é sacralizada.<sup>216</sup>

Os textos bíblicos são vazados nas quatro partes que constituem o texto de Guido, assim como nas quatro seqüências servem de contraponto para o de Sachet. Na primeira: “sete ódios de João Onofre são a resposta, já desespero, às sete pragas que se alojam na Terra, no Homem, na Casa, no Eu, na Serraria — o Grande Satã a gerar muitos desertos — no Egito, no próprio ódio”<sup>217</sup>; na segunda, referindo-se ao rio Uruguai, no romance *São Miguel*, é objeto de cultos litúrgicos em dois momentos, destacamos o segundo: “o sacrifício, por afogamento, de uma criatura, é gesto divino que trará vida para a Comunidade, numa intertextualidade evidente com a celebração da Missa

---

<sup>216</sup> SACHET, 1991, p. 95 - 99.

<sup>217</sup> SACHET, 1992, p. 89.

Católica”<sup>218</sup>; o terceiro já destacado anteriormente; e na última: “a prolongada peregrinação, cada vez mais para-longe e para-fora de Santa Catarina”<sup>219</sup>, em busca da terra prometida.

O segundo texto que retoma a intertextualidade bíblica no romance é apresentado por Marilene Weinhardt, no texto *Mesmos crimes: outros discursos? Algumas narrativas sobre o Contestado*, como tese para o concurso de Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Paraná. O texto, já no início, não poupa elogios ao romance; no segundo parágrafo, abre a discussão apontando que o romance desde a epígrafe dialoga com o texto bíblico, posição esta tanto defendida por Sachet como pela autora. Mas não é só de concordâncias com Sachet que o texto é costurado. Em duas seqüências, a autora se contrapõe ao primeiro texto.

Logo na seqüência, aparece outro episódio, entendido por Celestino Sachet como sacralização da tecnologia, mas a mim soa antes como denúncia de truque de prestidigitação, daquele tipo em que o mágico domina reações dos elementos desconhecidos da platéia:

Vou lhes mostrar uma coisa, meus filhos. Venham comigo.

[...] José Maria parou perto de um poste do telégrafo e disse: / — Olhem! Escutem! Estou ouvindo um barulho de telegrama correndo pelos fios de Curitibanos pra Campos Novos. É o coronel Chiquinho fazendo fuxico da gente. / Os homens, prestando atenção, verificam que os fios, de fato, vibram. Mais um milagre! Ele sabia que o adversário falava mal dele, escutando os fios. José Maria, no dia anterior, havia recebido

---

<sup>218</sup> SACHET, 1992, p. 93.

<sup>219</sup> SACHET, 1992, p. 103.



notícias de que Chiquinho estava cada vez mais zangado com ele, e que não via com agrado aquele ajuntamento de povo perto das suas terras. Agora, na presença dos homens de sua confiança, afirmava que a vibração dos fios era devida ao odiado coronel que se comunicava com as autoridades do município vizinho, fazendo queixas e pedindo providências. (G.D. p. 30)

No primeiro parágrafo, o narrador muda de posição por duas vezes. O primeiro período é descritivo. No segundo e terceiro períodos ele se irmana com os crentes, maravilha-se com eles. Finalmente, desvendando as intenções de José Maria, transita para aquela posição que Norman Fridman designa como onisciência seletiva.<sup>220</sup>

Com interpretações do presente e, segundo a cosmovisão de cada ensaísta, vai sendo costurada a história do romance *Geração do Deserto*. Outro texto que retoma a intertextualidade com a Bíblia é o de Heloisa Pereira Hübbe de Miranda, *Travessias pelo sertão contestado: entre ficção e história, no deserto e na floresta*. A autora não desconsidera os dois últimos textos apresentados e, com eles, também faz a sua intertextualidade.

Um estudo mais aprofundado sobre a intertextualidade da **Bíblia** na narrativa de Guido Wilmar Sassi encontramos no artigo de Celestino Sachet. Sua ‘leitura eclesiástica’, além de fazer diversas relações, apresenta, ainda, uma visão do ‘deserto voluntário’ do escritor, relacionado com seus longos anos de silêncio. Posicionando-se na perspectiva paranaense, a professora Marilene Weinhardt

---

<sup>220</sup> WEINHARDT, 1995, p. 99 - 100.

estuda ‘A Dimensão Bíblica dos Seguidores de José Maria’, através do romance *Geração do Deserto*.<sup>221</sup>

Como a polêmica se estabelece entre os Weinhardt e Sachet, Miranda “não mete a colher” e apresenta a sua visão em relação à intertextualidade com a bíblia.

O título **Geração do Deserto** nos leva à **Bíblia**, na parte que narra a história de Moisés, o escolhido por Deus para libertar o povo de Israel. Ele guiou esse povo pelo deserto, durante quarenta anos, a fim de levá-lo à Terra Prometida. Aliás, essa ‘Terra Prometida’ nada mais representa do que a recuperação daquilo que tinha sido do povo de Israel. Esse povo se iniciara com Abraão, que viera das terras de Ur para a região de Israel. Mais tarde, sempre segundo relata o livro do **Gênesis**, nos tempos do patriarca Jacó, fome e carestia (sete vacas magras engolindo as gordas) devastavam essa região e Jacó, com seus filhos — que formariam as doze tribos de Israel... [...] Assim como os judeus, os caboclos da região contestada pelos Estados de Santa Catarina e Paraná lutavam por sua terra. Entretanto, se os judeus haviam anteriormente deixado a sua terra e, no estrangeiro, foram oprimidos e escravizados, ansiando por retornar à liberdade da sua terra, os caboclos do sertão catarinense foram espoliados e expulsos da terra que estavam ocupando, que consideravam sua por posse e produção, por vezes já há muito tempo.<sup>222</sup>

A intertextualidade é sempre estabelecida do presente e pelo leitor que firma a relação com outros textos já consolidados.

---

<sup>221</sup> MIRANDA, 1997, p. 52.

<sup>222</sup> MIRANDA, 1997, p. 51.

A história da Guerra do Contestado e o romance de Sassi mantêm elos de ligação indissociáveis entre o fluxo narrativo ficcional e o de fundo histórico. No entanto, é a literatura que mais revela a condição humana das personagens e os seus sentimentos, o que faz, por exemplo, o narrador do romance ao apresentar o comportamento da personagem histórica de Elias de Moraes:

As guerrilhas se sucediam. Gente morria diariamente. De bala, faca ou doença. De velhice, ninguém. Não dava tempo. Elias também não tinha tempo algum, curando os enfermos, pensando nos feridos, aconselhando Adeodato, fazendo preparativos para a guerra, elaborando planos, e, até mesmo, comandando ataques. Às vezes ele desanimava, e o seu pessimismo e a sua desilusão se tornavam transparente nos sermões. Caprichando bem na pronúncia, como sempre fazia quando se dirigia ao povo, ele disse: / — Nós somos a geração do deserto! Como a nação dos judeus, nós estamos neste deserto, em busca da Terra Prometida. Faz quase quatro anos que nós declaramos a Guerra Santa e estamos lutando para conquistar a nossa terra. Muita gente tem morrido, e os seus ossos estão apodrecendo nos descampados. Mas a Guerra Santa tem que continuar, porque nós somos a geração do deserto, os que devem ser sacrificados. A nossa geração tem que vencer esta guerra, nem que todos tenham que morrer. No tempo de Moisés ele também guiou o povo pelo deserto, e toda a geração velha morreu.<sup>223</sup>

O comportamento de Elias de Moraes emerge do perfil que o narrador constrói da personagem, com seus sentimentos, angústias e a esperança de encontrar a terra prometida para as futuras gerações. No texto histórico as

---

<sup>223</sup> SASSI, 2000, 115.

personagens são destituídas de sentimentos: Elias de Moraes é retratado como “fazendeiro, juiz de paz do distrito de Perdizes Grandes, homem que gozava de grande prestígio na região”<sup>224</sup>, ou como um conselheiro de Adeodato, “uma espécie de profeta do reduto”<sup>225</sup>, mas os sentimentos não são retratados pelo narrador da história. No texto ficcional, o narrador assume o papel de testemunha que faz uma nova interpretação da história, através de personagens repletas de sentimentos e emoções, representando a realidade histórica na perspectiva literária, mesmo porque o texto literário não pode assumir o discurso histórico sob pena de deixar de ser literatura.

As personagens de Sassi, no contexto do romance, conduzem ao entendimento de que o discurso literário pode subsidiar aspectos da historiografia, quando pretende guardar a memória da Guerra do Contestado, opondo-se ao esquecimento, ao retomar os mesmos fatos para representá-los em outra perspectiva, que é a literária, não deixando com que os estilhaços históricos sejam fixados como os únicos e os verdadeiros. Os textos ficcionais mostram-se abertos à verdade histórica, mas rompem com seu horizonte de expectativas à medida que articulam réplicas com outros discursos, na transposição do estabelecido para o plano da representação estilizada e arbitrária das coisas e das personagens, segundo os fundamentos que regem socialmente a época em que estão inseridos.

No viés do discurso bakhtiniano, o romance de Sassi apresenta-se híbrido, na relação com a história e com outros textos. Parodiando Bakhtin, o

---

<sup>224</sup> SERPA, 1999, p. 48.

<sup>225</sup> ÀVILA DA LUZ, 1999, p. 253 - 254.

romance de Sassi está repleto de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado, e elas introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que o leitor assimila, reestrutura ou modifica, reescrevendo esse texto polifônico<sup>226</sup>. Sassi estabelece uma absorção de outros textos e linguagens emitidas pela consciência do sujeito na sociedade, cujo discurso é sua matéria-prima. Absorve o outro — considerando-o como todo texto relacionado à Guerra do Contestado e à Região Contestado —, a leitura da palavra e a leitura de mundo, não da mesma forma que o historiador. É um texto que dialoga com a literatura, a história, a sociologia, a filosofia, a política, a religião...

O romance *Geração do Deserto* é uma historização da sua época, sem com isso confundir-se com a historiografia, já que utiliza recursos próprios da arte. Os discursos histórico e ficcional não são mais entendidos como formas de acertar o passado, mas de considerar o passado no presente para o futuro, que quando chegar não mais o será.

## 2.6. A literatura que se faz cinema

---

<sup>226</sup> BAKHTIN, 1992, p. 314. “Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos *outros*, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos.”

O cinema como o texto é, em essência, uma unidade dialógica, resultantes de inúmeras relações culturais. Os temas apresentados pelos relatos históricos podem estar no romance ou no cinema, ou serem abordados em outras manifestações artísticas ou áreas do conhecimento e, com elas, dialogar. O cinema tem o poder, próprio da obra de arte, de representar no presente, entrecruzando o ficcional e o histórico, e deles estabelecer reflexões e devaneios. A representação exibida no cinema é o presente do espectador no momento em que compactua e interage com a tela, fundindo-se o tempo da representação com o do espectador e com ele dialoga no presente. O cinema que representa a Guerra do Contestado ou a Região Contestada dialoga com o romance, com a história e com os relatos de guerra que, por sua vez, já (re/a)presentaram os acontecimentos, supostamente ocorridos, assim como dialoga com o espectador no momento em que se apresenta na grande tela.

As relações que se estabelecem entre a literatura, a história e o cinema são múltiplas e datam do surgimento do último. O que os une é o texto, que só existirá com a presença do leitor ou telespectador; o que os distancia é o próprio texto que prescinde de um leitor para transformar as palavras em imagens e, no cinema, as imagens serão, pelo espectador, transformadas em palavras ou pensamentos e sensações.

O filme de Sylvio Back, *A guerra dos pelados*, pode ser entendido como um documentário de sua época, assim como um documentário da Guerra do Contestado e, sobretudo, documentário do presente no momento em que o telespectador passa a interagir com o filme. O filme, *A guerra do pelados* pode ser entendido, em um primeiro momento, como a representação

da Guerra do Contestado, um texto sobre o passado que coincide com o texto histórico; mas o mesmo filme histórico, no momento de sua realização, assume a voz do cineasta, ou melhor, da sociedade que o produziu, com as ideologias, os costumes e as mentalidades coletivas de uma época. Ao assistir ao filme *A guerra dos pelados*, o espectador poderá visualizar mais dois períodos além do seu, que é o aqui e o agora do filme, o presente: o período da Guerra do Contestado e o período da realização do filme; desta forma não é só um enredo, mas um documento de duas épocas, da Guerra do Contestado, da produção do filme e, sobretudo, do momento presente que materializa ambas.

O filme *A guerra dos pelados* pode enunciar tanto quanto for o questionamento do presente, como as mensagens, as ideologias, os conceitos, visões de mundo. Através do filme, pode-se desenvolver uma relação comunicativa com a sociedade em que o produziu, ou com a que representou, mas sempre no momento da presentificação.

#### 2.6.1. O cineasta

Sylvio Back é um dos mais conceituados cineastas de Santa Catarina, não só por ter nascido no estado, Blumenau (SC), em 1937, mas por discutir a vida, a história e a cultura catarinense. Atualmente, vive no Rio de Janeiro, produzindo os seus filmes. Iniciou as suas atividades na cinematografia em 1962, quando produziu o seu primeiro curta-metragem *As moradas*. No mesmo ano iniciou e presidiu as atividades do Cineclube do Paraná. Realizou, desde então, mais de 36 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens. Além de cineasta, é escritor, roteirista crítico, ensaísta, contista e poeta.

Segundo Celestino Sachet, “antes de entrar pela cinematografia, passa pela crítica que resultou em dois ensaios: *Um cinema polêmico*, análise do cinema tcheco, 1968 e *Cinema paranaense*”,<sup>227</sup>, ano que também filma seu longa-metragem de estréia, *Lance maior*, abordando a problemática da juventude moderna na busca de seu lugar na sociedade contemporânea.

Nos anos 1960, dirige o suplemento literário do jornal *Diário do Paraná*, de Curitiba e colabora na imprensa de Santa Catarina, Paraná, Rio de Janeiro e São Paulo, como crítico e ensaísta. Em fins de 1986, lança seu primeiro livro de poemas, *O Caderno Erótico de Sylvio Back*; em 1988, publica uma segunda coletânea, intitulada *Moedas de Luz*.

Entre 1970 e 1974, Sylvio Back produziu e dirigiu mais de uma centena de comerciais para a televisão. Como um cineasta polêmico, não participou do movimento do Cinema Novo nas décadas de 1960 e 1970.

... movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se faz de melhor — em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro. Seu quadro de excelentes diretores de fitas de enredo já é grande, tendendo sempre a aumentar dia a dia: Glauber Rocha, Paulo César Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luiz Sérgio Person, Leon Hierzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior... Depois de *Cinco vezes favela*, filme desigual mas revelador, produzido em 1962, tornou-se o Cinema Novo o responsável por quase todos os filmes nacionais importantes que têm aparecido nos últimos anos...<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> SACHET, 1985, 290-291.

<sup>228</sup> GOMES, 1996, p. 81-82.



Sylvio Back, mesmo sendo um dos mais premiados cineastas e tendo o reconhecimento dos participantes do Cinema Novo, dele não fez parte, como de qualquer movimento cinematográfico do país; foi sempre e é, ainda hoje, um independente. A sua obra caracteriza-se por apresentar temas polêmicos e pouco convencionais e, principalmente, por temas históricos. A sua obra cinematográfica traça um panorama da história do Brasil, por vezes indo a contrapelo da história oficial, apresentada pelos livros didáticos. Pesquisou e relatou em sua obra cinematográfica, a guerra do Paraguai, as missões jesuíticas, o índio brasileiro, a campanha da força expedicionária brasileira na Itália, e a Guerra do Contestado com o filme *A Guerra dos Pelados*, longa-metragem, adaptado do romance *Geração do Deserto* de Guido Wilmar Sassi, com roteiro de Oscar Milton Volpini, direção, co-produção com Servicine (SP). O filme recebeu o *Prêmio Qualidade*, do Instituto Nacional de Cinema em 1971; três prêmios para o elenco no *I Festival de Cinema de Guarujá - SP/71*; Menção especial na *II Semana Internacional do Filme de Autor*, em Málaga (ESP); selecionado para o *Festival Internacional de Cinema de Berlim* (Al. Ocidental)/72.

O filme *A guerra dos pelados* apresenta como tema a Guerra do Contestado, conflito não enfocado pelo cinema de ficção. “A repercussão desse filme fez com que o autor refletisse sobre sua obra, que a partir daí estaria mais voltada para sua satisfação pessoal e menos preocupado em corresponder aos desejos do público.”<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> PIRES, José Henrique Nunes, DEPIZOLATTI, Norberto Verani, ARAUJO, Sandra Mara de. *O cinema em Santa Catarina*. Florianópolis: UFSC, 1987. p. 86-87.

Em 1976, lança *Aleluia, Gretchen*, longa-metragem, com argumento e roteiro de Manoel Carlos Karam e Oscar Miltom Volpini; direção. Co-produção com EMBRAFILME, filme bem recebido pela crítica, o qual recebeu várias premiações nacionais

Como Cruz e Sousa<sup>230</sup>, Sylvio Back foi estigmatizado pelo racismo de seu tempo e pela hostilidade de seus pares intelectuais. Back considera que sua obra ainda não obteve o reconhecimento que merece. Recentemente (1999) lançou o filme *Cruz e Sousa — o poeta do Desterro*, representando a vida e a obra do grande poeta, o maior poeta do Simbolismo no Brasil. Ele conta desde as suas arrebatadoras paixões em Florianópolis até sua chegada ao Rio de Janeiro e a não aceitação de sua obra pela sociedade da época. O filme foi integralmente rodado no sul, com elenco central constituído de atores negros. Estão nos principais papéis Kadu Carneiro, Maria Ceíça e os coadjuvantes Lea Garcia e Danielle Ornelas.

## 2.6.2. Apresentação do filme

*A guerra dos pelados* é um filme dirigido por Sylvio Bak, adaptado do romance *Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi. Foi produzido em 1970 e aborda, essencialmente, uma das quatro partes do romance denominada de “Taquaruçu”, não com isso excluindo a primeira sequência “Irani”, e as duas últimas: “Caraguatá” e “Santa Maria”. O filme é representado pelos atores Stênio Garcia, Átila Iório, Jofre Soares, Dorothee-Marie Bouvier, Emanuel

---

<sup>230</sup> SACHET, 1985, p. 58. “João da CRUZ E SOUSA (Desterro, 24 de novembro de 1861 — Sítio, Minas Gerais, 19 de março de 1898), negro sem mescla, filho de mãe liberta e de pai escravo, nasceu no dia de São João da Cruz. Nasce livre, porque a condição materna — o ventre — é que determinava a condição civil do

Cavalcanti, Maurício Távora, entre outros, e com figurantes da cidade de Caçador, estado de Santa Catarina.

O filme é baseado num dos mais importantes episódios da história catarinense, a Guerra do Contestado, assunto até então não abordado pelo cinema de ficção. O conflito gerado pela disputa de terras na fronteira de Santa Catarina com o Paraná, envolveu camponeses, a empresa madeireira inglesa Lumber e o Exército Nacional. Por não esconder a antiga questão da posse da terra, o filme foi censurado pelo regime Médici, que depois de trancá-lo por seis meses, cortou exatamente os diálogos em que aparece a palavra-chave ‘terra’, que Sílvio Back (sic) colocou como significado de liberdade e esperança.<sup>231</sup>

As primeiras cenas do filme marcam, através de anúncios escritos, o ano e o mês em que os fatos ocorreram, outono de 1913, e o local, Taquaruçu, interior de Santa Catarina, conduzindo o espectador para o período histórico e ao espaço geográfico da Guerra do Contestado.

Back estrutura a sua narrativa fílmica em blocos que interagem entre si, formando o relato da Guerra do Contestado, e com eles representa ficcionalmente o levante popular que incendiou durante quatro anos o atual meio oeste de Santa Catarina, deixando centenas de mutilados e outras centenas de civis e soldados mortos, seja por bala, fome ou doenças, com a participação de um terço da força militar brasileira. O filme anuncia-se com um massacre de sertanejos pelas forças militares, após desobedecerem às ordens de deixarem as terras que trabalhavam e residiam para a Estrada de

---

filho. Seus pais, o mestre-pedreiro Guilherme da Cruz e sua mãe lavadeira, dona Carolina, são um casal de escravos do coronel Guilherme Xavier de Sousa, de quem a criança lhes herda o ‘Sousa’.”

<sup>231</sup> PIRES, 1987, p. 86.

Ferro São Paulo — Rio Grande e a empresa *Southern Brazil Lumber and Colonization Co.*. Outra seqüência narra a obsessão de Nenê em conseguir vinte orelhas de peludos — às forças militares —, opondo-se aos pelados — denominação dada aos fanáticos do monge José Maria e os jagunços que lutavam por um pedaço de terra —, para oferecer como prova de sua valentia ao pai da virgem Ana, assim teria a permissão para com ela casar. Por influência de sua mãe, Nenê troca as vinte orelhas de peludos pela cabeça do dragão, o trem de ferro, mas, no enfrentamento com o trem, Nenê morre. Em outro bloco, os coronéis da região tentam influenciar o Capitão destacado pelas forças militares para estabelecer a ordem na região, para que elimine os revoltosos e fanáticos do monge José Maria; em contrapartida, os sertanejos, liderados por Adeodato e pelo Pai Velho apresentam resistência e lutam por seus princípios. Em meio aos os fanáticos e jagunços sobressai o romance amoroso entre a virgem Ana e Ricarte, moço de confiança de Pai Velho. Certo dia, Ricarte é destacado por Pai Velho para levar até o reduto de Caraguatá as notícias do encontro dos pelados com o Capitão e conduzir a virgem Ana para benzer o novo quadro santo. Na viagem a Caraguatá, os dois se apaixonam e, supostamente, mantêm relações sexuais. Na volta para Taquaruçu, a virgem não consegue se concentrar para receber as mensagens do monge José Maria. Ricarte e a virgem Ana são aceitos como um casal, com a bênção de Pai Velho e Adeodato. O pai legítimo, Seu Juca, não se conforma com a situação. Finalizando a narrativa fílmica, as forças militares destroem o reduto de Taquaruçu e os sobreviventes seguem para formar um novo reduto em Caraguatá.

---

Passados mais de 50 anos de silêncio sobre a documentação visual da guerra, Sylvio Back encontrou um bom desafio para levar o conflito para dentro da máquina de filmar. / Desta maneira, nasceu ‘A guerra dos pelados’, baseado no livro Geração do deserto, de Guido Wilmar Sassi, bem como em pesquisas locais e em leituras paralelas.

.....

Nas palavras do cineasta: / — ‘O filme foi desprezado à época de seu lançamento tanto pelo público como pela crítica, ambos inconformados com o desenrolar da história e com os fatos que privilegiam os caboclos, (os pelados), vistos como heróis da tragédia.’ / Um filme incômodo para aqueles anos de governo militar, ‘A guerra dos pelados’ não emplacou porque defendia uma linha política que transformou a guerra do Contestado em uma luta entre o Bem e o Mal. / O Bem, ao lado dos caboclos; o Mal ao lado das forças repressoras. / E aí, deu galho com a tesoura das ‘otoridades.’<sup>232</sup>

Mesmo não aceito pela crítica e pelo grande público, da época do seu lançamento, *A guerra dos pelados* é presentemente discutido nas academias e procurado, incessantemente, nas vídeo-locadoras como mais um estilhaço da Guerra do Contestado.

### 2.6.3. Pontos e contrapontos entre história, literatura e cinema.

As obras ficcionais de Guido Wilmar Sassi e Sylvio Back, ao se apropriarem de fatos históricos, permitem observar a Guerra do Contestado a

---

<sup>232</sup> SACHET, SACHET, 2001, p. 313-314.

partir do momento em que os textos estão sendo produzidos e se presentificam no momento da leitura ou no momento em que espectador interage com o filme. O texto que recria artisticamente um fato histórico retoma fragmentos textuais já existentes, orais ou escritos, não da mesma maneira que os anteriores.

Identificar os fragmentos textuais na produção artística é uma maneira de tornar explícito aos leitores que o cinema e a literatura contêm uma produtividade coletiva, isto é, não é possível ler um texto como se fosse um discurso individual, nascido de mente fértil de um escritor ou cineasta individual sem considerar a produção coletiva da humanidade. A produção artística dialoga com diversos outros tipos de textos. O filme *A guerra dos pelados*, dialoga, não exclusivamente, com o romance, com a história, com os relatos de guerra, com as notícias de jornais, assim como faz o romance, a história e o relato de guerra.

O cinema dialoga com o próprio cinema e com outras manifestações culturais, recebendo e exercendo influência. O romancista Guido Wilmar Sassi, ao expor a sua forma de produção literária, afirma que a sua obra é elaborada e lapidada como uma obra cinematográfica.

Sou um cineasta que não se realizou, um cineasta sem filme e sem câmera. Quando escrevo (principalmente no caso do romance), parece-me que estou fazendo cinema. Como se estivesse usando a *claquete*, numero e classifico as *tomadas*: folhas esparsas, capítulos ou porções de capítulos, anotações, resumos, lembretes e observações. E depois, com o auxílio do cadastro, dos mapas e tabelas, ponho-me a editar o que chamo de *copião*. Nesse

momento, começo a preocupar-me com a limpeza do texto, a escoimar os senões, a trabalhar a linguagem. É o preparo inicial para o trabalho datilográfico da segunda versão.<sup>233</sup>

Guido busca uma relação com o cinema para explicar a produção de sua obra, e Back busca um estilhaço da Guerra do Contestado, a obra de Guido, para a produção do filme *A guerra dos pelados*. O filme, já nas primeiras cenas, recorre a quatro recursos para inserir o espectador na obra fílmica: o primeiro, através de legendas, anuncia o local e o ano dos fatos representados — Taquaruçu, outubro de 1913 (Interior de Santa Catarina) —; o segundo, a sonoridade, ouvem-se cavalos andando lentamente entre folhas secas e capim; o terceiro são as imagens, apresenta uma cerca de arame farpado através de uma câmera em movimento, em que as imagens são desfocadas, passando a idéia de um documentário; o último recurso, enquanto a câmera focaliza a cerca e as imagens ficam mais nítidas, surge uma voz que anuncia: “A *Brazil Railway Company* faz saber a todos que é expressamente proibido ocupar os terrenos, num raio de quinze quilômetros de cada lado da margem do Rio do Peixe, pertencentes à estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, por concessão governamental.” Durante a fala do narrador, a cena é cortada e surgem, em plano aberto, oito cavaleiros armados. Ouve-se o tropel dos cavalos em ambas as cenas, a câmera fecha em primeiro plano num dos cavaleiros, que diz: “Vocês foram avisados”. O cavaleiro, após dar uma tragada em um cigarro de palha, gospe no chão em sinal de prepotência e faz um sinal para os companheiros avançarem, a câmera abre e surgem alguns caboclos e, quando um deles anuncia o seu descontentamento: “Essa terra é

---

<sup>233</sup> RICCIARDI pud SASSI, 2002, p. 10.

minha e não da estrada de ferro e nem da *Lumber*”, a fala é interrompida pelo cavaleiro que diz que é fala de macho. O caboclo continua: “tô aqui desde que me conheço.... meus filhos....”, ele não continua a frase, o cavaleiro seleciona alguns caboclos, a cena é cortada e surgem em primeiro plano alguns caboclos pendurados em árvores. A câmera abre o foco e, a cena distancia-se. Os quatro principais recursos utilizados pelo cineasta inserem o espectador no espaço, no tempo e no texto que representa a Guerra do Contestado, dialoga com o espectador que constrói o texto no presente. O espectador atravessa o filme com a sua concepção da Guerra do Contestado.

Na seqüência das primeiras cenas, o filme apresenta a nominata dos atores, diretores, músicos e do pessoal envolvido na produção, anunciando que a obra fílmica não está no presente pela ótica única do diretor, mas a partir de um estilhaço da Guerra do Contestado — o romance *Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi — e é com ele, não exclusivamente, que vai dialogar. Mesmo que a obra fílmica anuncie que os fatos a serem representados estejam ligados a um capítulo/parte do romance, “Taquaruçu”, ela dialoga com os demais. Toma-se, como exemplo, o relato fílmico do episódio em que Nenê, para conseguir a mão da virgem Ana, enfrenta o trem de ferro e morre. No romance Nenê e Zeferina Papuda são apresentados ao leitor, no primeiro capítulo, denominado de “Irani”.

— Ande ligeiro, meu filho. / Nenê, parado à beira da estrada, agachara-se para examinar uns cristais de rocha. /  
— Venha cá, mãe. Achei pedras. Parece que é. Venha ver, venha ver. / A velha Zeferina Papuda acocorou-se junto ao filho e ficou também a remexer nos pedaços de quartzo. /— É diamante, mãe! Diamante do puro. Olhe só



o brilho. / A velha tomou uma das pedras entre os dedos e remirou-a contra o sol. Opinou: / — Diamante não é. Eu acho que é rubi ou esmeralda. / — Então vamos juntar, mãe. Vamos juntar. / O rapaz encheu os bolsos, e a mulher, desfazendo a trouxa que levava à cabeça, guardou os pedaços maiores. Depois falou: — Agora vamos, meu filho. Vamos ligeiro. Quero ver se falo com São José Maria ainda hoje. Vamos, que já tá ficando tarde. / Puseram-se a caminho.<sup>234</sup>

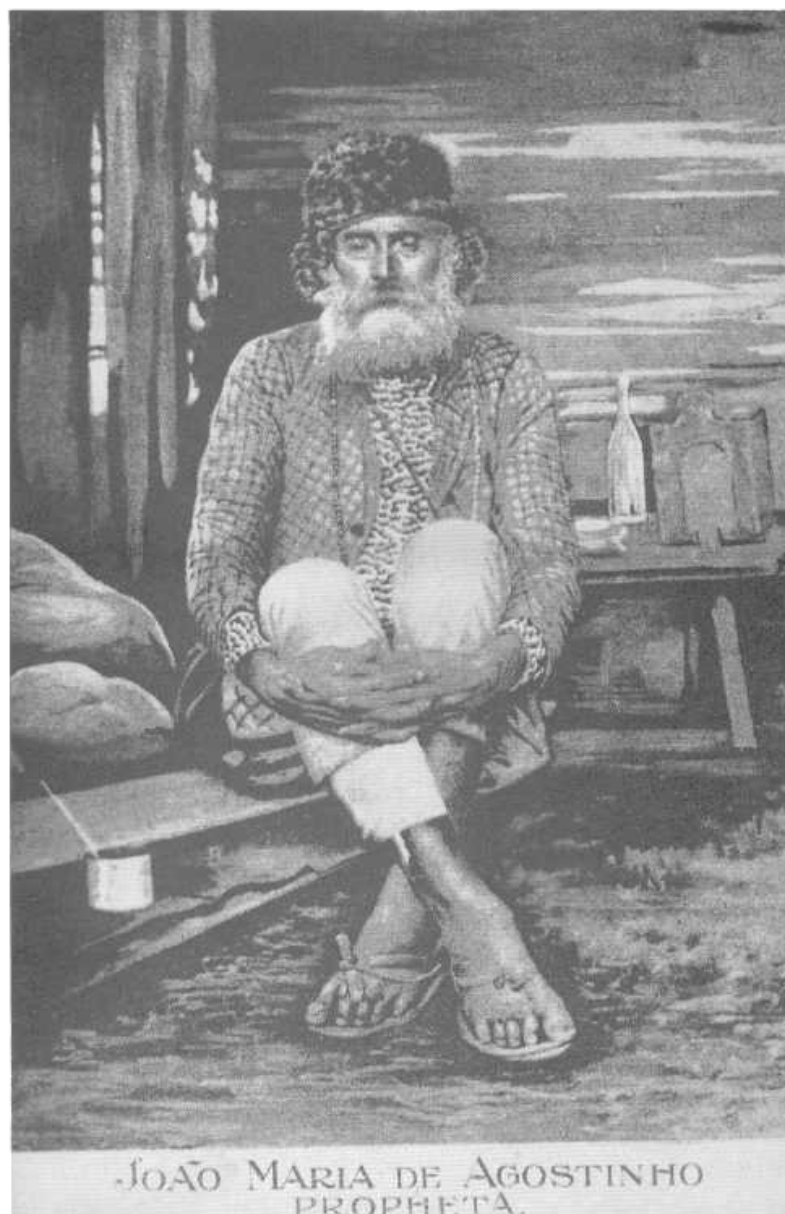
No filme, as duas personagens são representadas por Nenê e sua mãe, ele a chama de Madinha, e apresentadas ao espectador logo após a enunciação da equipe produtora do filme. Surge, em primeiro plano, a mãe de Nenê, dentro de um rancho, ela dirige-se até a porta, a cena é cortada e em primeiríssimo plano focalizada a boca e parte do rosto de Nenê que, movimentando-se com gesto de luta, em que, por vezes, a personagem, sai fora do enquadramento, a cena é cortada e a câmera focaliza o interior do rancho, inicialmente uma vela acesa, lentamente passa para uma gravura do monge, — gravura encontrada em vários livros de história, ver figura 03 — e na sequência uma cruz, e um caboclo que toma chimarrão em primeiro plano, de novo, lentamente, a câmara se dirige a Nenê, com uma espada de pau na mão, que se encontra fora do rancho. Ele simula movimentos de luta, balbuciando alguma palavra, como “Toma peludo! Bandido da República, vou te cortá. Assim, assim, assim”, surge um cavaleiro, denominado de Alemão, que pergunta se ele está “peleando” muito, Nenê responde: “Pois é, vinte orelhas de peludo, seu Juca não deixa por menos”, a cena continua com diálogos entre

---

<sup>234</sup> SASSI, 200, p. 38-39.

Nenê, sua mãe, o cavaleiro e uma quinta personagem com lenço no pescoço, à moda gaúcha, entre outras falas, o cavaleiro, referindo-se as peludos, diz: “Vai ser difícil dona, a surra de Irani serviu de escarmento”, e o cavaleiro continua: “— Mas faz tempo que não se ouve falar em peludo, ficaram com medo. Ah! Deixe certo, dessa vez não pegam a gente de susto, a caboclada tá botando fé no Adeodato”. Nas cenas fílmicas, Nenê e sua mãe já estão no reduto de Taquaruçu, o cavaleiro é o responsável em apresentar ao espectador que já houve uma luta em Irani e que os pelados foram os vencedores. Os primeiros dezesseis minutos do filme, as cenas são alteradas entre Nenê e sua mãe, entrecortadas com cenas da chegada do Capitão designado em consolidar a paz na Região do Contestado.

### **Figura 03**



*Retrato mais conhecido e difundido do Monge João Maria.*

As cenas fílmicas de Nenê e sua mãe são apresentadas no primeiro capítulo/parte do romance, “Irani”, e próximo ao final do segundo, “Taquaruçu”. As cenas fílmicas e a narrativa romanceada são equivalentes, ocorrendo adaptação para a grande tela. Os fatos relacionados a Nenê e sua

mãe são oriundos do romance e, conseqüentemente, passam para o filme, não sendo observados nos textos históricos.

Adeodato é personagem que atravessa tanto os relatos de guerra, os textos históricos, os romanceados e o filme. Diacronicamente, Adeodato é apresentado nos relatos de guerra, como o mais perigoso dirigente dos rebeldes.

O famoso jagunço que se havia improvisado chefe justamente nos transe mais difíceis da rebeldia, tinha reunido em si todos as responsabilidades da complexa investidura; tinha, por suas próprias mãos, abatido outros comparsas que lhe faziam parelha; matava, friamente, por qualquer pretexto, aos que estavam debaixo de seu jugo sanguinário. Eram sem conta os cometimentos sensacionais do enlouquecido matuto, e se não contavam as vidas imoladas pelo sicário que andava osculando, em procissões e imagem de São Sebastião, levava num dos seus negregados braços, enquanto com afiado facão no outro manjava cutiladas cruéis.<sup>235</sup>

No texto histórico, o mesmo personagem é apresentado como “de fato um chefe”<sup>236</sup>. “Adeodato Manoel de Ramos — valente, destemido, feroz, dominador”<sup>237</sup> era temido e obedecido sem nenhuma discussão, quem não atendia às suas ordens, era fuzilado.

---

<sup>235</sup> PEIXOTO, 1995, p. 186 (Volume III)

<sup>236</sup> CABRAL, 1979, p. 250.

<sup>237</sup> CABRAL, 1979, p. 250.

De vinte e poucos anos, acaboclado, espadaúdo e de estatura elevada, analfabeto, natural de Curitibanos e filho de um tal Manoel Telêmaco Ramos, Adeodato havia sido preso pelos fanáticos no começo do ano de 1914 e levado para o reduto no Timbozinho; aí permaneceu dez meses, tomando parte em algumas excursões predatórias pela campanha, como simples soldado raso. Certa vez, Adeodato disse ter visto José Maria que lhe ordenou comandar um grupo de 24 homens, o que efetivamente fez com o consentimento dos seus companheiros. Entretanto, cedo demonstrou já excepcional ferocidade: em Timbozinho, quando chefe do reduto, mandou matar diversos jagunços que se entregaram ao saque, quando então era ainda proibido roubar...<sup>238</sup>

No quarto capítulo/parte do romance *Geração do Deserto* é constituído o reduto de Santa Maria e, é nele que a personagem histórica e agora ficcional é inserida, Adeodato. Para o reduto de Santa Maria, afluíram todos os fugitivos dos redutos abandonados das redondezas, não mais existindo o de Taquaruçu e Caraguatá. Na estrutura organizacional estava Chiquinho Alonso, na chefia civil, “Adeodato fora nomeado Ministro da Guerra e a autoridade religiosa permanecia com *frei* Manuel. No final das contas, porém, quem continuava mandando mesmo era Elias de Moraes”<sup>239</sup>. Durante as quarenta seqüências do parte/capítulo “Santa Maria”, Adeodato, juntamente com Elias de Moraes dividem a chefia administrativa e militar do reduto. Adeodato, após a morte de Chiquinho Alonso, fica sendo o chefe militar do reduto; no comando, Adeodato passa a conduzir os sertanejos com mão de ferro. As atrocidades cometidas por Adeodato, no texto ficcional romanceado,

---

<sup>238</sup> ÁVILA DA LUZ, 1999, p. 228-229.

<sup>239</sup> SASSI, 2000, p. 99.

são apresentadas com detalhes. Em uma delas, quando Henrique de Almeida, mais conhecido como Henriquinho, passou para o lado dos peludos, Adeodato perguntou ao frei Manuel a causa.

Esta foi a resposta do *frei*: / — É azar! Tem gente que tá dando caiporismo no reduto. Precisamos descobrir quem é. / Os soldados cercaram o reduto de Tavares, mas o expromotor, avisado a tempo, conseguiu escapar, refugiando-se no Sul do Estado. Quando a notícia chegou em Santa Maria, Adeodato novamente consultou *frei* Manuel. / — É azar! — Foi a resposta do guia espiritual dos jagunços. — É gente nossa que tá dando azar. / — Quem? / — Seu Zebinho. / Adeodato mandou que fuzilassem Euzébio Ferreira dos Santos. Medida acertada, acharam todos. O velho estava prejudicando o pessoal do reduto, fazendo com que os companheiros fossem mortos ou presos. Que morresse, pois! Dois dos filhos assistiram ao fuzilamento.<sup>240</sup>

No romance, Adeodato é figura temida e respeitada pelos sertanejos; na obra fílmica ele é temido, mas, aparentemente, não comete nenhuma atrocidade. Adeodato, na obra fílmica, é fio condutor de toda a trama, ele aparece após a enunciação da equipe produtora até a última seqüência. Em uma das cenas, a que Ricarde conta para Pai Velho o romance entre ele e a virgem Ana, Adeodato apresenta-se poderoso e complacente. Em primeiro plano estão Pai Velho, Adeodato e outro sertanejo, aproximam-se do grupo Boa Rica, amigo de Ricarte, e conta o ocorrido, afirmando que Ricarte está com remorso, Adeodato sem ditubiar: “— Eu podia expulsar os dois daqui, por ter violado as nossas leis”, Pai Velho intervém: “— Ana perdeu a virgindade, tá livre prá casa”, Adeodato concorda com Pai Velho. A câmera

---

<sup>240</sup> SASSI, 2000, p. 112.

se locomove lentamente até focalizar o pai da virgem Ana que, em gestos lentos, manifesta o seu descontentamento com o ocorrido. Adeodato intervém perguntando “— O senhor está renegando a sua própria filha?”, o pai da moça, em gestos lentos e inconformados, responde: “— Não, não, se o Pai Velho perdoou”. Mesmo que Adeodato não tenha cometido nenhuma atrocidade em relação aos próprios companheiros, observa-se que ele diz que poderia até mandar expulsar, logo, entende-se o seu autoritarismo. Adeodato, sendo um dos líderes, após a morte de Pai Velho, conduz os fiéis do monge José Maria e os revoltosos, nas últimas cenas do filme para a terra prometida, Caraguatá. Nos relatos de guerra, nos livros de história, nos textos artísticos — romance e cinema — Adeodato é apresentado como um líder temido e respeitado.

O filme recolhe estilhaços dos relatórios de guerra, da história, e da literatura e deles produz a representação da Guerra do Contestado. Pai<sup>241</sup> Velho é uma síntese de várias personagens, símbolo de várias gerações de textos relacionados à Guerra do Contestado, e é, ao mesmo tempo, uma criação fílmica. No filme, Pai Velho é o conselheiro espiritual dos revoltosos e seguidores do monge, vestia-se como o monge João Maria, estava sempre rodeado por moças virgens e postava arma como José Maria e também representava outros dois personagens do romance *Geração do Deserto*, Manuel das Neves, chamado também de frei Manuel, que vestia “uma batina

---

<sup>241</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. Símbolo da geração, da pose, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudanças.

ruça, encarregava-se das rezas<sup>242</sup>, assim como Pai Velho. No filme, Pai Velho protagoniza um mesmo fato que apresentado no romance por frei Manuel, em um dos fragmentos que a virgem Ana não consegue incorporar o monge José Maria.

— **Concentre-se!** — ordenava frei Manoel. —  
Concentre-se! / Concentrada ela estava, sim, mas na  
figura de Ricarte, na lembrança dos momentos felizes que  
com ele passara, nas desculpas que deveria arranjar para  
dar à mãe e correr ao encontro dele, no matinho próximo  
ao rancho. Em tudo ela se concentrava. Concentrada  
estava, sim, mas no antegozo dos beijos e dos abraços. /  
*Frei Manuel reclamava:* / — **Assim não dá! Não dá,  
não! Você parece que tá sonhando.**<sup>243</sup> (Negrito nosso)

As mesmas falas de frei Manuel apresentadas no romance — as negritadas na citação anterior — são repetidas por Pai Velho no filme, assim como em cenas equivalentes. Não é só a fusão de João Maria, José Maria e frei Manuel que Pai Velho sintetiza, mas mais um personagem do romance de Guido Wilmar Sassi, o seu Elias, ou também chamado de Elias de Moraes, um dos líderes dos crentes de José Maria e revoltosos. Em um dos discursos proferidos por Elias para animar os crentes, assim se pronunciou no romance:

— *Nós somos a geração do deserto! Como a nação dos judeus nós estamos neste deserto, em busca da Terra Prometida. Faz quase quatro anos que nós declaramos a Guerra Santa e estamos lutando para conquistar a nossa terra. Muita gente tem morrido, e os seus ossos estão apodrecendo nos descampados. Mas a Guerra Santa tem*

---

<sup>242</sup> SASSI, 2000, p. 80.

<sup>243</sup> SASSI, 2000, p. 85.



*que continuar, porque nós somos a geração do deserto, os que devem ser sacrificados. A nossa geração tem que vencer esta guerra, nem que todos tenham que morrer. **No tempo de Moisés ele também guiou o povo pelo deserto**, e toda a geração velha morreu. **Mas os que nasceram no deserto chegaram à Terra** de Canaã, **prometida** por Deus. **São José Maria também prometeu** *que o nosso povo ia ter uma terra. Este Contestado é um país enorme, do qual todos terão o seu pedaço.* Mas para isso temos que lutar! Não por nós, mas pelos nossos filhos. Não se esqueçam, pois, de que nós somos a geração do deserto. Estamos aqui para purgar os nossos pecados, e só depois teremos direito à Terra de Canaã. Aqueles que têm pedaços não são dignos de entrar na Terra Santa. *É por causa disso que a gente está brigando contra os soldados da República. Nós temos que continuar lutando por nossa causa e, principalmente, por causa dos nossos filhos.* O povo precisa ter fé, precisa resgatar as culpas e os pecados...<sup>244</sup> (Negrito e itálico nosso)*

A fala de Elias de Moraes, no romance, contém fragmentos do discurso proferido por Pai Velho no momento da retirada dos sertanejos para Caraguatá. Destacou-se, na citação anterior, os fragmentos em negrito quando as falas são idênticas a do filme e, em itálico quando aproximavam-se ou continham as mesmas idéias.

O filme sintetiza vários personagens da história e, principalmente, do romance em Pai Velho. Por ser representação de vários personagens, a morte de Pai Velho, no filme, não é encontrada em outro texto lido. No texto fílmico, quando os sertanejos sentem que a batalha está perdida, em Taquaruçu e, os soldados avançam sistematicamente, optam em formar um

---

<sup>244</sup> SASSI, 2000, p. 115.

novo reduto em Caraguatá. Na retirada para Caraguatá, Pai Velho orienta o grupo de sertanejos para seguirem em caminhos diferentes, e quando o primeiro encontrar Adeodato deverá dar um grito. Pai Velho segue sozinho para dentro da mata, carregando a imagem de São Sebastião, atravessa o rio perseguido pelos soldados. Ao alcançar a margem do rio, em um descampado, Pai Velho chama por Adeodato e Ana, e ouve algumas vozes dizendo “ê, ê”, mas ele não vê ninguém, fica assustado. A câmera, em primeiro plano, apresenta Pai Velho assustado no descampado. Ele recebe um tiro pelas costas, a câmera se afasta e Pai Velho recebe uma saraivada de tiros, a câmera fecha em primeiro plano e vem o balaço final. Pai Velho não solta o santo, começa a sangrar pela boca, cai de joelhos sem soltar a imagem de São Sebastião e a arma de cano longo que portava. A imagem fecha em primeiro plano e ele dá o último suspiro, a imagem é cortada e apresenta em primeiríssimo plano as formigas tomando conta do seu corpo, a imagem é cortada e em primeiro plano apresenta Pai Velho de joelhos agarrado no santo e alguns soldados jogando grimpas sobre seu corpo, enquanto as grimpas encobrem o corpo, a câmera gira lentamente em torno do corpo, em seguida os soldados ateam fogo, o fogo arde...

Outros estilhaços poderiam ser selecionados, tanto os encontrados no romance como nos relatórios de guerra e nos textos históricos, como, por exemplo, a invasão da madeireira *Lumber*, os pares de França, José Maria, Seu Juca, os documentos de propriedade das terras, os bombeiros ou olheiros que guardam os redutos, as virgens, a paçoca da vida, os coronéis, o capitão, mas optou-se pelos apresentados em detrimento a estes, não que eles não

---

tenham relampejados e permitissem discutir a convergência ou divergência em relação ao filme e aos relatórios de guerra, a história e, principalmente, a literatura.<sup>245</sup> O cinema constitui-se de um vasto sistema de trocas com o cinema, literatura, história, psicologia, religião, dentre outros. Valendo-se do mesmo princípio, a literatura constitui-se da literatura, cinema, história, psicologia, religião, fotografia...

---

<sup>245</sup> Mesmo considerando elemento importante para o filme, optou-se em não discutir a música por considerá-la como mais um estilhaço artístico do próprio filme, que poderá ser retomada em relação a música dissociada ao filme ou em relação a outras manifestações artísticas ligadas à sonoridade e à imagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Erro! Argumento de opção desconhecido.**

Cápsulas de Canhão<sup>1</sup> ou estilhaços da Guerra do Contestado.

Fui lógico? Não, não fui! Nunca serei lógico. Não entendo coisa alguma de lucidez nem de lógica. Se entendesse — mesmo que fosse um pouquinho só —, jamais me importaria com a literatura.  
(Sassi)

---

<sup>1</sup> Fotografia capturada em: <http://www.contestado.kit.net/capsulasdecanhao.htm>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há alguns anos fazia-se uma diferença entre a História, que era pública, oficial e a estória que era parte da ficção, das narrativas da vida das pessoas comuns. Uma história se faz de estórias. Parece que hoje a diferença não é mais tão profunda, mesmo assim, nunca ouvimos falar de uma História ou Estória do Oeste Catarinense.  
(Renk)

Benjamin, em seus ensaios, diz “que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”, para a história literária, nada do que foi texto pode ser considerado perdido. O romance *Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi, é um exemplo. Passados, aproximadamente, quarenta anos da sua publicação, ele retorna a ser um objeto de estudo, como no enunciado do texto bíblico e apresentado na epígrafe no romance, “vossos filhos pastorearão neste deserto quarenta anos, e levarão sobre si as vossas

infidelidades”<sup>2</sup>. Vale dizer que a infidelidade de toda grande obra textual, no processo de sua vida futura, se enriquece de outros significados, outros sentidos, criando a possibilidade de se superar a si mesma em relação à época de sua formação. Bakhtin afirma que uma obra de arte não pode ficar encarcerada ao período histórico da sua formação, considerando que ela é ao mesmo tempo a sua contemporaneidade e o seu passado. Quando surge na sua contemporaneidade, ela representa fruto maduro de um lento processo de gestação. Quando retomada no processo futuro, passa a ser os três períodos, o passado e sua contemporaneidade, a contemporaneidade do período retomado, e a presentificação da obra.

Ao iniciar os dois capítulos, que compõem este estudo, apresentaram-se duas epígrafes, à maneira dos gregos, como um breve texto em pedras, que auxiliaram na investigação proposta, quais sejam:

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limite para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estarão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro.<sup>3</sup>

Para Bakhtin, o diálogo se estabelece em toda comunicação verbal, qualquer que seja a forma. Do ponto de vista discursivo não há enunciado desprovido da dimensão dialógica, pois qualquer enunciado sobre um objeto

---

<sup>2</sup> Número – XIV, 32-33 apud Sassi, 2000, p. 11.

<sup>3</sup> BAKHTIN, 1992, p. 413-414.

se relaciona com enunciados anteriores, produzidos sobre este objeto. Assim, todo discurso é fundamentalmente dialógico, ou, como anuncia Benjamin:

O passado traz consigo um índice imperioso que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que respiramos antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera.<sup>4</sup>

O fato que relampeja do passado, ao ser transposto para o texto, dialoga com a contemporaneidade e com todos os tempos possíveis, com o ar que respiramos antes, com a voz que escutamos antes, com as relações que tivemos antes. Nesta perspectiva, o texto é atravessado pela voz do historiador, romancista, cineasta, fazendo com que o fato seja apresentado sob a ótica de quem o enuncia, passando a ser um discurso marcado pelo tempo e espaço do enunciador.

Guido Wilmar Sassi, com o romance *Geração do Deserto*, assim como Benjamin e Bakhtin, não compactua com a idéia de um determinismo da história, ingênuo e unívoco. A história não é um lugar consagrado onde impera o passado, mas, sim, um lugar de dimensão criadora no presente e no futuro. O passado não consegue ser preso em um templo, não se recupera, não se resgata; no máximo, logra-se representá-lo, no sentido do ensaio. Como ensaio, será apresentado, e a sua estréia será também um ensaio.

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, 1994, p. 223.

O romance e o cinema também podem ser um ensaio da história, como a história pode ser um ensaio da própria história e, como obra de arte, o romance é, de certa forma, uma ruína, quando recupera um fato do passado, como a Guerra do Contestado, pois apresenta o que poderia ter sido e não foi. As obras literárias que representam um momento histórico são ruínas de situações históricas anteriores, índices da existência do passado que possibilitam sua representação, indiciando a capacidade da obra literária transcender o seu momento e local de origem. Como um romance, a história circula livremente na temporalidade, trabalha não em ordem cronológica, mas anda de trás para frente ou de frente para trás, ou ainda em outras direções, como fazem as narrativas no romance, sem considerar as amarras da cronologia.

O estudo proposto entrelaçou as concepções teóricas de Bakhtin e Benjamin, considerando a obra literária na contemporaneidade, no tempo presente, na presentificação da obra. Vale dizer que o sentido de uma obra pode existir configurado em um texto, mas só se revelará em um contexto cultural que a identificar e acolher, o seu desdobramento com o diálogo estabelecido do presente. No decorrer do estudo procurou-se discutir a obra *Geração do Deserto* a partir dos dois teóricos, considerando os seus fundamentos como um contínuo da história que se presentifica na relação que estabelece com o romance de Guido Wilmar Sassi.

A investigação realizada sobre o romance de Guido Wilmar Sassi, que representa a Guerra do Contestado, permite sustentar a idéia de que a literatura e a história estabelecem entre si uma dialogia permanente. No romance de Guido Wilmar Sassi, o que está narrado como verdade não é a



história oficial, mas uma representação histórica marcada pela arte inventiva das palavras, as quais estão em constante diálogo com as diversas áreas das ciências humanas. A literatura dialoga com a história, o cinema dialoga com a literatura e a história, possibilitando múltiplos diálogos na presentificação da Guerra do Contestado.

O romance *Geração do Deserto* é escrito olhando para a história da Guerra do Contestado, enquanto o filme *A guerra dos pelados* é construído olhando para o romance e para a história. Do ponto de vista discursivo não há enunciado desprovido da dimensão dialógica, pois qualquer enunciado sobre um objeto se relaciona com enunciados anteriores produzidos sobre este objeto. Assim, todo discurso é fundamentalmente dialógico.

No romance *Geração do Deserto*, encontram-se múltiplos estilhaços da Guerra do Contestado — históricos, jornalísticos, memórias — mas ele também passa a ser um dos estilhaços, quando é estilhaçado para constituir o filme *A guerra dos pelados*. É de todos esses estilhaços e outros, como a música, o clip, o seriado para a televisão, a fotografia que se constrói a Guerra do Contestado no presente. É a Guerra do Contestado se presentificando, é o romance *Geração do Deserto* se presentificando, é o filme *A guerra dos pelados* se presentificando; são as diferentes áreas do conhecimento dialogando entre si e colaborando para com a historiografia literária de Santa Catarina.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Textos Ficcionais

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 1979.

BELL, Lindolf. *O código das águas*. São Paulo: Global, 2000.

FORTES, Telmo. *Glória até o fim: espionagem militar na Guerra do Contestado*. Florianópolis: Insular, 1998.

MACHADO DE ASSIS, *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MARQUES, Aracyldo. *Demônios do Planalto*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1995.

NASCIMENTO, Noel, *Casa verde*. São Paulo: Martins, 1963.

OLIVEIRA, Fernando Osvaldo de. *O jagunço: um episódio da Guerra do Contestado*. Florianópolis: IOESC, 1978.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de, *O Bruxo do Contestado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SASSI, Guido Wilmar. *Geração do deserto*. Porto Alegre: Movimento, 2000.

SCHÜLER, Donaldo. *Império caboclo*. Florianópolis: UFSC/Movimento, 1994.

VASCONCELLOS, A. Sanford de. *Chica Pelega: a guerreira de Taquaruçu*. Florianópolis: Insular, 2000.

\_\_\_\_\_. *O dragão vermelho do Contestado*. Florianópolis: Insular, 1998.

## 2. Textos Históricos e de Embasamento Teórico

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

AFONSO, Eduardo José. *O Contestado*. São Paulo: Ática, 1994.

ALBUQUERQUE, Mario Marcondes de. *Contestado: distorções e controvérsias*. Curitiba: Lítero-Técnica, 1987.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lucia de Barros, ANTELO, Raúl (Orgs.) *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC / Chapecó: Grifos, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1995.

ASSUMPÇÃO, Herculano Teixeira d'. *A Campanha do Contestado: as operações da coluna do Sul – Volume I (1917) e II (1918)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

AURAS, Marli. *Guerra do Contestado: a organização da irmandade cabocla*. 3. ed. Florianópolis: UFSC, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARROS, Diana Pessoa de, FIORIN, José Luiz. (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp. 1994.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BASTOS, Ângela. *O contestado: sangue no verde do sertão*. Florianópolis: Terceiro Milênio, 1997. 48p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

\_\_\_\_\_. *Chaeles Boudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Andrew, OSBORNE, Peter. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiências*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

BRANDÃO, Helena H. Naganine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas. Editora da UNICAMP, 1994.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

BRANCHER, Ana. (Org.) *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *A campanha do Contestado*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

\_\_\_\_\_. *História de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1994.

\_\_\_\_. *João Maria: interpretação da Campanha do Contestado*. São Paulo: Nacional, 1960.

\_\_\_\_. *História de Santa Catarina*. 4. ed. Florianópolis: Lunardelli, 1994.

CAMPIGOTTO, Ivânia Aquino. *Literatura e história em diálogo: um olhar sobre canudos*. Passo Fundo: UPF, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.

\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1992.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHAL, Tânia Franco, TUTIKIAN, Jane. *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CARVALHO, Fernando Setembrino de. *Relatório apresentado ao general de divisão José Caetano de Farias, ministro da Guerra, 1915*. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1916.

\_\_\_\_. *A pacificação do Contestado*. Rio de Janeiro: Clube Militar, 1916.

CASAROTTO, Abele Marcos. *Contra o Brasil (Resenha)* In.: *Visão Global*. São Miguel do Oeste: UNOESC, 2000.

CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

\_\_\_\_. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.

CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

\_\_\_\_. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORSEUIL, Anelise R., CAUGHIE, John. *Palco, tela e página*. Florianópolis: Insular: 2000.

COSTA, Licurgo Ramos da. *Um cambalacho político*. A verdade sobre o “acordo” delimites Paraná — Santa Catarina. Florianópolis: Lunardelli, 1987.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

COUTINHO, Nelson, et al. *Realismo e anti-realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

DACANAL, José Hildebrando. *Era uma vez a literatura...* Porto Alegre: UFRGS, 1995.

DERENGOSKI, Paulo Ramos. *Os rebeldes do Contestado*. Porto Alegre: Tchê! 1987.

D’INCAO, Maria Angela, SCAROBÔTALO, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DUARTE, Rodrigo, FIGUEIREDO, Virginia (Orgs). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista/Boitempo, 1997.

FACHEL, José Fraga. *Monge João Maria: recusa dos excluídos*. Porto Alegre/Florianópolis. UFRGS/UFSC, 1995.

FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.

FOLHA DO COMÉRCIO. Florianópolis, 1912-1915.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GALLO, Ivone Cecília D'Avila. *O contestado: o sonho do milênio igualitário*. São Paulo: Unicamp, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES FILHO, Antonio. *A palavra naufraga: ensaios sobre o cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GRÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. (Seleção, tradução e prefácio) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HOHLFELDT, Antônio. *A literatura catarinense em busca de identidade: o romance*. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: FCC/UFSC, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética dos pós-modernos: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

IANNONE, Carlos Alberto, Gobi, Márcia V. Zamboni, JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sobre as Naus da Iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

JUNKES, Lauro. *A literatura de Santa Catarina*. Florianópolis: Autor/UFES, 1992.

\_\_\_\_. *O mito e o rito*. Florianópolis: UFSC, 1987.

\_\_\_\_. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: ACL, 1997.

\_\_\_\_. História e ficção na literatura de Santa Catarina. *Teias- Revista Litero-cultural*, Florianópolis: UFSC, 1990, n. 4.

\_\_\_\_. *A fragmentação da plenitude*: por uma teoria do símbolo e da alegoria. Trabalho apresentado à Comissão Examinadora do Concurso Público para Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina no campo de conhecimento de Teoria da Literatura. Florianópolis, 1992.

\_\_\_\_. *A narrativa cinematográfica*: introdução à linguagem e estética cinematográfica. Florianópolis, 1979. Texto mimeografiado.

\_\_\_\_. *Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul*. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1982.

JUVENAL, Ildefonso. *Questões de limites*. Florianópolis: S/E 1912.

LABAKI, Amir (Org.) *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 13-14.

LEENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

LEMONS, Zélia de Andrade. *Curitibanos na história do Contestado*. Florianópolis: IOESC, 1977.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio*: o sentido do romance na pós-modernidade. Brasília: EDU/Universa, 1998.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

LUCCI, Elian Alabi. *História do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1985.



LUZ, Aujor Ávila da. *Os fanáticos: crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos*. Florianópolis: UFSC, 1999. (Primeira Edição 1952)

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia, 1978.

MACHADO, Janete Gaspar. *A literatura em Santa Catarina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

MAFRA, Manoel da Silva. *Exposição histórico-jurídica por parte do Estado de Santa Catarina sobre a questão de limites com o Estado do Paraná*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899.

\_\_\_\_, ESPÍRITO Santos, Hermínio Francisco do. *Acção Ordinária N. 6*. Autor O Estado de Santa Catarina Réo O estado do Paraná. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902.

\_\_\_\_. *Ação ordinária n. 7*. Autor – O estado de Santa Catarina. Réu – O estado do Paraná. Impugnação dos embargos. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1904.

MALLARD, Letícia. et al. *História da literatura: ensaios*. Campinas: UNICAMP, 1995.

MARTINS, Romario. *Limites Inter-estaduais entre Paraná e Santa Catarina*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica, 1910.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Ideologia alemã*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

MIRA, Crispim. *Confraternização Republicana*. Rio de Janeiro (S/E), 1918.

MIRANDA, Heloisa Pereira Hubbe de. *Travessia pelo sertão contestado: entre ficção e história, no deserto e na floresta*. Florianópolis: UFSC. (Dissertação de Mestrado).

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

MORITZ, Heloisa Helena Clasen. *Aspectos da narrativa de Guido Wilmar Sassi*. Florianópolis: UFSC, 1977. (Dissertação de mestrado).

MORENTES, Manuel Garcia. *Fundamentos de filosofia: lições preliminares*. 8. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PÊCHEX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PEIXOTO, Demerval. *Campanha do Contestado*. Curitiba: Fundação Cultural/Farol do Saber, 1995. v. 1. *As raízes da rebeldia*. v. 2. *O cerco e a retirada*. v. 3. *A grande ofensiva*.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

PIAZZA, Walter F. *Santa Catarina: sua história*. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1983.

\_\_\_\_\_. *A colonização de Santa Catarina*. 3.ed. Florianópolis: Lunardelli, 1994.

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: FAPESP, 1998.

PIRES, José Henrique Nunes, DEPIZOLATTI, Norberto Verani, ARAUJO, Sandra Mara de. *O cinema em Santa Catarina*. Florianópolis: UFSC, 1987.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

\_\_\_\_\_. *Fedro ou da beleza*. 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1981.

RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

RADIN, José Carlos. *Italianos e Ítalo-Brasileiros na colonização do Oeste Catarinense*. Joaçaba: UNOESC, 1996.

RENK, Arlene. *Dicionário nada convencional: sobre a exclusão no Oeste Catarinense*. Chapecó: Grifos, 2000.

RIBAS JUNIOR, Salomão. *Retratos de Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2001

RICCIARDI, Giovanni. Entrevista – Concedida, em 1990, por Guido Wilmar Sassi a Giovanni Ricciardi. *Ô Catarina!*, Florianópolis, n. 53, set. 2002.

RIO DOCE, Cláudia Camardella. *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*. Florianópolis: UFSC, 1996. (Dissertação de mestrado).

RODRIGUES, Manoel Coelho. *Questões de limites entre os Estados do Paraná e Santa Catharina*. Rio de Janeiro: Olympio de Campos, 1906.

ROLAND, Ana Maria. *Fronteiras da palavras, fronteiras da história: contribuição à crítica da cultura do ensaísmo latino-americano através da leitura de Euclides da Cunha e Octavio Paz*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

ROMERO, Sílvio. *A união do Paraná e Santa Catarina o Estado do Iguaçu* (Extratos de uma série de artigos publicados no jornal "A Época", da Capital Federal, em Novembro de 1912.) Escola Typ. Salesiana, 1916.

\_\_\_\_\_. *Ensaaios de filosofia do direito*. São Paulo: Landy, 2001.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SACHET, Celestino. *A literatura catarinense*. Florianópolis: Lunardelli, 1985.

\_\_\_\_, SACHET, Sérgio. *O contestado*. Florianópolis: Século Catarinense, 2001.

SANGUINETTI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*. Porto: Portucalense, 1972.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem a Província de Santa Catarina (1820)*. Tradução e Prefácio de Carlos da Costa Pereira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo da literatura e das artes na década de 70. *Revista Encontro com a Civilização Brasileira*, n. 17. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. (Org.) *Lugares textuais do romance*. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: UFSM, 1996. 85p.

SANTOS, Sílvio Coelho (Org.). *Santa Catarina no século XX*. Florianópolis: UFSC/FCC, 2000.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SERPA, Élio. *A Guerra do Contestado (1912-1916)*. Florianópolis: UFSC, 1999.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1994.

SOARES, Iaponan. *Panorama do conto catarinense*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

SOARES, Iaponan, MIGUEL, Salim. *Guido Wilmar Sassi: literatura e cidadania*. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1992.

SOUZA, A. de Albuquerque. *Relatório dos Trabalhos executados pela Comissão de Limites Paraná — Santa Catarina*. Rio de Janeiro: PAP. Luiz Macedo, 1923.

STULZER, (Frei) Aurélio. *A guerra dos fanáticos (1912 a 1916) A contribuição dos Franciscanos*. Petrópolis: Vozes, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TEIXEIRA D'ABREU. *Terras devolutas: concedidas à Estrada de Ferro S. Paulo – Rio Grande*. São Paulo: Casa Vanorden, 1913.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.

THOMÉ, Nilson. *Trem de ferro: a ferrovia no contestado*. 2. ed. Florianópolis: Lunardelli, 1983. 204 p.

\_\_\_\_\_. *Rio Branco e o Contestado*. Caçador. INCON Edições/ UnC, 1993.

\_\_\_\_\_. *Os iluminados: personagens e manifestações místicas e messiânicas no Contestado*. Florianópolis: Insular, 1999.

\_\_\_\_\_. *A revolução Federalista na Região do Contestado*. Caçador: Imprensa Universal, 1984.

\_\_\_\_\_. *Frei Rogério Neuhaus: o apóstolo do Contestado*. Caçador: Imprensa Universal, 1984.

\_\_\_\_\_. *Caboclo pardo: o homem do contestado*. Caçador: Imprensa Universal, 1984.

\_\_\_\_\_. *Caçador na Campanha do Contestado*. Caçador: Imprensa Universal, 1984.

\_\_\_\_\_. *A aviação militar no Contestado*. Caçador: Imprensa Universal, 1986.

THOMPSON, John. *Ideologia e cultura moderna*. São Paulo: Vozes.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Campinas: Papyrus, 1996.

VALENTINI, Delmir José. *Da cidade santa à corte celeste: memórias de sertanejos e a guerra do contestado*. 2. ed. Caçador: UnC, 2000.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UNB, 1995.

VÉRCIO, Luiz Eugênio e SANTOS, Pedro Brum (Orgs.) *Literatura & História: perspectivas e convergências*. Bauru: EDUSC, 1999.

VICENTINO, Cláudio. *História geral*. São Paulo: Scipione. 2000.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*. Florianópolis: UFSC, 1997.

WEIHARDT, Marilene. *Mesmos crimes: outros discursos?* Curitiba: Universidade do Paraná, 1995. (Tese para Concurso de Professor Titular de Literatura Brasileira)

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.

## **ANEXO 01**

CARTA SUPOSTAMENTE ESCRITA POR MANUEL ALVES DE  
ASSUMPÇÃO ROCHA

*Carta aberta à Nação – Eu D. Manoel Alves de Assumpção Rocha, aclamado imperador constitucional da Monarquia Sul Brasileira, em 1 de agosto do corrente ano, com sede no reduto de Taquaruçu, do Bom Sucesso, convido a nação para lutar para o completo extermínio do decaído governo republicano, que durante 26 anos infelicitava esta pobre terra, trazendo o descrédito, a bancarrota, a corrupção dos homens e, finalmente, o desmembramento da pátria comum.*

*Comprometo-me:*



*1º Em pouco tempo a eliminar o último soldado republicano do território da Monarquia, que compreende as três províncias do sul do Brasil – Rio Grande, Santa Catarina e Paraná;*

*2º Para o futuro, anexar ao Império o Estado Oriental do Uruguai, antiga província Cisplatina;*

*3ª Organizar um exército e armada dignos da Monarquia e reorganizar a guarda nacional;*

*4º Dar ao país uma Constituição completamente liberal;*

*5º Reduzir os impostos de exportação e importação e bem assim estabelecer o livre câmbio dentro do território do Império;*

*6º Fazer respeitar meus súditos, logo que me seja possível, em qualquer ponto do planeta;*

*7º Fazer garantir a inviolabilidade do lar e do voto, tão menosprezados pelo decaído regime;*

*8º Fazer respeitar, em absoluto, a liberdade da imprensa, também menosprezada pela antiga República;*

*9º Tornar inexpugnável a barra do Rio Grande e todo o litoral do país;*

*10º Guarnecer a fronteira com o Estado de São Paulo e fronteira Argentina, logo que seja reconhecido oficialmente o novo império e organizado o exército imperial;*

*11º Assumir, relativamente, todos os compromissos do antigo regime, que relativamente couberem ao Império Sul Brasileiro;*

*12º O exército imperial será a primeira linha e guarda nacional a segunda linha;*

*13º Unificação da lei judiciária do país;*

*14º Restringir a autonomia dos municípios;*

*15º Emitir provisoriamente numerário nominal e em seguida a conversão metálica;*

*16º A religião oficial será a católica apostólica romana;*

*17º Liberdade de culto;*

*18º Cogitar do desenvolvimento da lavoura sem desprezo da indústria;*

*19º O imposto protecionista a indústria, e lavoura do Império;*

*20º Livres os portos do Império a todo o estrangeiro sem cogitar-se da raça, crença, etc.;*

*21º Serão considerados nacionais todos os estrangeiros que residirem dois anos no país;*

*22º Modificar o atual sistema de júri, que não está mais compatível com o século;*

*23º O ensino será obrigatório, tanto para a infância como para o exército;*

*24º A criação do exército aviador que atualmente está dando resultado na guerra européia;*

*25º Edificação da Corte Imperial, que será no centro do território imperial;*

*26º A bandeira e coroa do Império Sul Brasileiro, será adotado as antigas da decaída Monarquia Brasileira;*

*27º A pena de morte em vigor coma forca;*

*28º O serviço militar será obrigatório;*

*29º À agricultura nacional será dada uma área de terra independente de pagamento, em terras nacionais;*

*30º De 1 de setembro em diante entrará em vigor a lei marcial aos inimigos da Monarquia.*

*Viva a Monarquia Sul Brasileira!*

*Deus guarde e vele pela Monarquia!*

*Reduto de Taquaruçu do Bom Sucesso, em 5 de agosto de 1914. O Imperador Constitucional da Monarquia Sul Brasileira. D. Manoel Alves de Assumpção Rocha.*

## **ANEXO 2**